

بحث في علم



تأليف جان برتيلي
ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز
مراجعة الدكتور دنياي لوقا



جنت فی علم الجمال

تألیف

جہان برتایم

مراجعة

الدكتور نظمى لوقا

ترجمة

الدكتور أنور عبدالعزیز

دار نهضة مصر للطبع والنشر

الغزالة - القاهرة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة
والنشر بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of TRAITÉ D'ESTHÉTIQUE
by Jean Berthelemy. Copyright 1964 by Editions de l'Ecole

جنت فی علم الجمال

نشر هذا الكتاب بالاشتراك
مع
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
القاهرة - نيويورك
يولية سنة ١٩٧٠

محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

عن الجمال ٤

ملخص طريقة البحث ١٢

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

٢٣ الفصل الأول : المجتمع والفرد

٢٤ الجماعة المبدعة

٣٥ أثر البيئة

٤٥ المدارس والأساليب والأنواع

٥٥ الفردى الكلى

٦٠ مدينة الفنان

٧٣ الفصل الثانى : الماشعور والاشعور

٧٣ السريالية

صفحة	
٨١	ليست العبقريه جونا
٨٩	ليس الشعر سبحات أو هام واحلام يقظة
١٠٠	التحليل النفسى للعمل الفنى
١٠٨	الإبداعية والحياة الجنسية
١١٤	اللاشعوران
١١٩	الفصل الثالث : الالهام والعمل
١٢٠	هبة ربات الالهام
١٢٤	قانون العمل
١٣٢	سبل الإبداع
١٤٠	الفكرة النابتة ونموها
١٤٦	عن السهولة
١٥١	قيود لذيذة
١٦٢	مصادفات سعيدة
١٧١	الفصل الرابع : المادة والصورة
١٧١	عنصران متميزان يبد أنهما لاينفصلان
١٧٧	جمال المادة
١٨٢	ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان
١٨٨	نتائج
١٩٥	الفكر واليد والاداة

المشتركون في هذا الكتاب

المؤلف : جان برتليمي

المترجم : الدكتور أنور عبد العزيز

تخرج في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ - عمل مدرسا بالمدارس المصرية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٩ حصل خلالها على بعض الدرجات ، العلية أهمها دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة من جامعة القاهرة .

حصل على دبلوم الدراسات العليا ، ثم دكتوراه الجامعة مع مرتبة الشرف الأولى من السوربون . كما حصل على دكتوراه الدولة مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة باريس

عين عام ١٩٥٤ مدرسا بكلية المعلمين بالقاهرة ، ثم مراقبا عاما للغة الفرنسية بوزارة التربية والتعليم ، ثم أستاذا مساعدا للغة الفرنسية وآدابها بكلية البنات بجامعة عين شمس ، ومشرفا على القسم المناظر في جامعة القاهرة ، ثم أستاذا لكرسي اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة عين شمس .

له عدة مؤلفات أهمها « النقد وعلم الجمال » - نشر له كتاب « الكونت دي لوتريامون » بدار نشر بايو بسويسرا ، كما نشر له مقالان في مجلة « علم الجمال » الفرنسية . ألقي محاضرات هامة في الإذاعة الفرنسية عن « الآلهة المصرية القديمة في الأدب الفرنسي الحديث » . كما ألقي محاضرتين بالإذاعة المصرية عن الشاعر بودلير - قام بترجمة كتاب « علم النفس في خدمة العلم ، بالاشتراك مع زميل له ، كما قام بترجمة كتاب « قصص فرعونية من العصر القديم » ، للأثرى الفرنسي لوفيفر .

المراجع : الدكتور نظمي لوقا

أستاذ الفلسفة بكلية المعلمين بالقاهرة . ولد في مدينة دمهور سنة ١٩٢٠ . تلقى دراسة منزلية خاصة في العلوم العربية القديمة والأدب العربي حتى حصوله على شهادة الابتدائية ١٩٢٩ . تخرج في قسم الفلسفة ١٩٤٢ ، وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية ، ثم حصل على الماجستير في الفلسفة ١٩٤٦ ، وعلى الدكتوراه ١٩٥٢ من جامعة القاهرة .

له مؤلفات عدة في القصة القصيرة ، والطويلة والفلسفة ، والشعر . فاز في ١٩٤٧ بالجائزة الأولى في مسابقة الإذاعة المصرية للقصة القصيرة عن قصة « آكلة النيران » ، ثم فاز في إدارة الثقافة بالجائزة الأولى عن القصة القصيرة « الضاربون في الأرض » ١٩٤٨ .

ترجم عدة كتب عن الإنجليزية والإيطالية . ترجم « الإنسان والطبيعة » و « روائع خالدة » وهما من سلسلة حول مائدة المعرفة ، كما ترجم كتاب « أغانين من العلم والأدب والفكاهة » ، وهي من الكتب التي أصدرتها هذه المؤسسة . يسهم في تحرير سلسلة « تراث الإنسانية » ، يبحث أدبية وفلسفية ، ويتولى باب مكتبة مجلة الهلال العربية ، ويكتب فصولاً في النقد الأدبي والفني في دوريات كثيرة ، منها الكتاب العربي ، والفكر المعاصر .

مصمم الغلاف : عادل كامل

يعمل مهندساً بالهيئة العامة للتصنيع . قام بتصميم عدة أغلفة لكتب المؤسسة .

صفحة

٤٢٢ الجمال الفني والجمال الطبيعي

الجزء الثالث

فلسفة الفن

٤٣٥ الفصل الأول : الفن والانسان

٤٣٧ تراجم

٤٤٩ « احرب قلبك »

٤٥٩ الفن للفن

٤٧١ الفن الملزم

٤٨٣ الفصل الثاني : الفن وعلم الاخلاق

٤٨٥ إدانات تشهيرية

٤٩٢ كرامة الحواس

٤٩٨ تطهير الانفعالات

٥٠٩ واجبات الفنان

٥٢٣ الفصل الثالث : الفن والميتافيزيقا

٥٢٥ علم الجمال عند برحسون

٥٣٥ اعتراضات رئيسية

٥٤٥ نقد النقد

صفحة

المعرفة الجمالية ٥٧٥

٥٧٣

الفصل الرابع : الفن والدين

دين الفن ٥٧٥

من التمرّد إلى الابتال ٥٨٧

التقابل بين الفن والصوفية ٦٠٢

التناقضات بين الفن والدين ٦١٥

تعليل النتائج ٦٢٨

٦٤١

الهوامش

الفنان والمصانع	٢٠٣
-----------------	-----

الجزء الثانى

علم ظاهرات الفن

الفصل الأول : فن التصوير والطبيعة	٢١٩
بحث فى المذاهب	٢٢٠
تأمل فى الأعمال الفنية	٢٢٦
ماهى لوحة ١	٢٣٧
الرؤية الفنانة	٢٤٢
من بودلير إلى مالرو	٢٤٧
حول الفن لتجربدى	٢٥٦
الفصل الثانى : الشعراء والشكاه	٢٦٩
الشعر الخالص	٢٧٠
الموسيقى اللفظية	٢٧٤
سحر إيماني	٢٨١
المعجزة الشعرية	٢٨٥
تكنيك الشعر	٢٩٠
الجرس والمعنى	٢٩٩
جمال غير نقي	٣٠٦

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

يقول فاليري (١): «يجب دائما أن نعترف عن عدم الكلام في فن التصوير». وهذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن في مدخل بحث في علم الجمال. فالعمل الفني عامة - لا التصويرى وحده - لا ينبع من الصياغة اللفظية ، ولا من التعليل المنطقي أو الخطابة ، بل هو بمثابة إدراك وإثمار مباشرين ، فإما أن تتذوقه وإما ألا تتذوقه. وقد تضيق عليه الألفاظ غموضا وتذيه في موجة من الميوعة بدلا من أن توضحه ، بل قد تحل محله شيئا آخر . أضف إلى هذا أن من التهور أن يكتب الإنسان في شيء بحبله جهلا يكاد يكون تاما . وإذا كان الفنانون يزدرون الحياة - وهم في هذا على حق - فذلك لأنهم يعرفون أن الفن مهما يكن متواضعا فهو عالم خاص بهم . فإما أن نكون من هذا العالم وإما ألا نكون ، وما لم نكن منه فعليتنا أن نلتزم الصمت .

كيف نتحدث إذاً عن الفن ؟ بل وأيضا كيف لا نتحدث عنه ؟ هل يراد حرمان المحب من التحدث عما يحب ؟ أولا يساعده الحب على فهم ما قد يظل مغلقا عليه وهو إليه في شوق ؟ ألا تستطيع الكلمات على الأقل إيقاظ الانتباه وشحن القريحة وإثارة المشاعر ، إذا ما استحالت شرح ما لا يقبل الشرح ؟... وكأقيل ، ألا تتمكن الألفاظ من «إيصال النشوة» ؟ (٢)

وأخيرا ، وعلى وجه الخصوص ، أيقدر الإنسان على ألا يسأل نفسه عن نفسه ؟ أليس له حق وعليه واجب التفكير في مختلف مظاهر عبقريته ونشاطه ؟ إنه إن كان حيوانا عاقلا ، اجتماعيا ، حيوانا يضع المعدات ويخترع

الآلة ، فهو أيضا حيوان فنان . . . « إنسان ذوفن » يتميز عن الدواب في أنه يدع الأعمال الفنية أو يبدو وهو يميل إلى التمتع بجمالها . إن الظاهرة الفنية بوجه عام ، ناجية رئيسية من نواحي الظاهرة البشرية ، فهي تشكل تجربة لاحصر لها ، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشهد الفكر وتقدم إليه لتكون موضع بحثه .

لهدفنا إذا ما يبرره مهما يكن جريتنا ، فما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل ، وتثيرها الأعمال الفنية ، ولسوف تعرض لنا هذه المشكلات وشيكاً بكل ما فيها من اتساع وبكل ما بها من تعقيد ولعل من الضروري أولاً أن نبحث في موضوعين أولهما يتعلق بموضوع هذا البحث ، وثانيهما بطريقة البحث .

هي الجمال

إذا لم يكن التعريف الذي قدمناه آنفاً عن علم الجمال يضم كلمتي « الجميل » و « الجمال » ، فذلك لأننا أبعدهما عمداً باعتبار أن علم الجمال لا يتضمن قيمة عليية ما إلا لأن الإعداد له يبدأ من تجربة معينة ، ولأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها « جميلة » ، فلمست لدينا تجربة « الجميل » و « الجمال » في ذاتها ، وكلتاها فكرتان « ميتافيزيقتان » تتطلبان اتخاذ مواقف « ميتافيزيقية » . وعلى هذا فهما لا تدخلان بصفتها هذه في اختصاصنا . لكن هل يعنى هذا أن ليس للجمال مقابل ؟ أو أن فكرته تخلو من المعنى ؟ أو أن البحث عنه أمر « بال » لاجلوى منه . . . وأن الفن يقوم بدوره ، بل وأن من الواجب أن تتجنب النطق باسمه ؟ هذا ما وصل إليه المحذثون من علماء الجمال . . . ونحن لسنا على رأيهم . لذا كان علينا أولاً أن نوضح ما نقصد إليه في هذا الصدد .

ما من إنسان يستطيع اليوم أن يعرف علم الجمال بأنه علم مقاييس الجمال

تصدر عنا أقوال قوية حين لا نتعمد أن تصدر عنا أقوال غريبة
لوترياموه

الذى يتطلب معرفة قواعد ، لا بد من أن تؤخذ في الاعتبار مقدما عند إنتاج الأشياء الجميلة ، وسوف نرى أنه لا توجد مواصفات قواعد يصنع العمل الفني بناء عليها ، كما أنه لا توجد مواصفات «قواعد» ما للحكم عليه . ولكن لاشك أننا نستطيع التحدث جوازاً عن قواعد عامة جداً ، ولو أن هذه القواعد لا تستنتج من مذهب للجمال وضع مقدما . بل تستنبط مؤخراً من الأعمال التي تم تنفيذها فعلاً كما تستنبط قواعد علم تقدير القيم العلمية من التجربة ، والنجاح والخطأ . ولقد أمكن القول في هذا المعنى بأن علم الجمال هو الشرعية غير المحددة - بيد أنها قاهرة - النابعة من مجموع النتائج الموافقة (٣) ؛ وذلك أن الجمال ليس بنموذج أبدى أو بقانون أمثل قائم قياما مسبقا . بل إنه يجب إعداده . وهو ليس مثالا يعتلى عرشا في سماء العالم المعقول - كما تقول الأسطورة الأفلاطونية - أو نوعا من «وذج جامد على الأعمال الفنية أن تسعى لتداركه أو اللحاق به ، أو على الأقل الاقتراب منه» (٥) ، بل هو موجود في الأعمال الفنية وبها . والفنان من وجهة النظر هذه يقف «وقفا يشبه ذلك الذى يقفه رجل العلم أو رجل الواجب ، وكلاهما لا يجد الحقيقة أو الحكمة منقوشة أبداً على ألواح من الحجر . وكما أن فكرتى الحقيقة والخير تصقلان بالتجربة ، وكما أن البحث فيهما يحدث دائما ، وكما أنه تجرى إعادة تشكيلهما وصقلهما وتعميقهما بالعمل العلى والأخلاق ، ففكرة الجمال تتضح وتنوع وتنمو بفضل ما يبدهه الفنان ، وحيث يصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة وكشف عن أحد وجوهه .

(*) يترجم موضوع الفن انشاقيا طبقا لأفلاطون (٩-٨-١) ومن بعده للقديس أوغسطين (عن الحقيقة في الدين ٣٠ - ٥٦) التل الأعلى لفنان في صورة ناقصة ، أى يترجم الفن في ذاته - فيما يتعلق بالأفلاطونية الفنية في عصر النهضة انظر بلون - أ . نظرية الفنون في إيطاليا من عام ١٤٥٠ إلى ١٦٥٠ ، الأبواب ٥ ، ٩٧ ، انظر قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب تحت اسم بلونيت ١٠

وعلى أية حال فإن تعريف «الاستطيقا» بأنها علم الجمال يضطرنا إلى تعريف الجمال ذاته . ها نحن أولاء منذ الآن وقد أغلقت علينا أبواب مجاهل من النظريات لا مخرج منها كتلك التي تاه فيها الأخوان «جونكور» كما تاه كثيرون ممن سبقوهما حيث قالوا :

«الجمال؟ آه... نعم... الجمال... من أين يأتي؟ وما الذي يجعله يعيش؟ وما عنصره؟ أفلاطون، أفلوطين... صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية؟ كما ندرکه محتظا أم تجميع إرستطالي لأفكار النظام والمقدار ما أدراني؟ الجمال؟ أهو المثل الأعلى؟ أهو الحقيقة مستنبطة من مجال الخاص والعام...؟ أم اندماج وتناسق بين مبدئي الوجود المثل والصورة؟ بين الماهية والحقيقة؟ بين المنظور وغير المنظور؟ أهو في الحقيقة.. لكن أى حقيقة؟ حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام؟ لكن أى محاكاة؟ محاكاة بالاختيار أم بالتسامى؟ المحاكاة دون تخصيص فردى... حيث الإنسان ليس بإنسان؟ أم المحاكاة طبقاً لتوزيع جمعى للجمال...؟ أهو جمال أرفع من الجمال الواقعى؟ أهو طبيعة ثانية تضفى عليه صفة الخلود؟ ماذا؟ الجليل؟ أهو موضوعية أم لا نهائية ذاتية؟ أهو التعبيرية التي قال عنها جوته؟ أهو الجانب الفردى الطبيعى الذى تميز به هيرش أو لينج؟ أهو كلمة يكون التي قال فيها إن الإنسان يضيف إلى الطبيعة شيئاً؟ أم هو الطبيعة كما تراها الشخصية فى ذاتية الإحساس؟ أهو واحد أم متعدد...؟ مطلق أم منوع؟ الجليل أقصى حدود اللا محدود الذى لا يعرف... قطرة فى محيط الله — كما قال لا يينتز... وهو فى نظر المدرسة الساخرة خلق مضاد للخلقة بعيد الإنسان من خلاله بناء العالم وإحلال شيء أكثر بشرية محل الخلق الإلهى، بحيث يصبح أكثر انطباقاً والآنية المعنية، فهو معركة ضد الله؟ قال البعض إن الجليل شقيق الخير، باعتبار أنه يدخل فى عملية التكيف بالخير، وبصفته لإعداداً لعلم الأخلاق. وهذا وفاق رأى فيخته :

« إن الجميل نافع ، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها . . . إن هي إلا ألفاظ . . . (٤) .

إن النظر في الأشياء التي يؤكد لنا الباحثون أنها موضع الإعجاب لا يمكن إلا أن يزيد من حيرتنا ، ويؤدي بنا للتنوع الشديد للجمال إلى فقدان الطريق ، إذ ماهو العامل المشترك بين تمثال فينوس دي ميلو وفينوس دي ليسبوج ؟ وما هي الرابطة المشتركة بين « آريا » و « باخ » ، « والكوميديا الإلهية » ؟ أو بين هرم خوفو وأغنية شاعرية كتبها بول فور ؟ أو بين لوحة صورها ميرو والطبلة لأوتان ؟ أو بين النجربة المدربة وسقف قصر السكستين ؟ . . . إن الجمال الطبيعي يبدو لأول وهلة وكأنه أقل تنوعاً من جمال الفن . . . والأذواق فيما يتعلق به أكثر اتفاقاً من تلك التي تختص بالأعمال الفنية . الواقع أن الجمال في نظر غالبية الناس كما هو الشأن عند ستانندال وعد بالسعادة (٥) والصورة التي سيرسمها الناس لأنفسهم عن هذه السعادة هي بعينها لا تكاد تتغير . فإذا نحن بحثنا في إيجاد قاعدة للجمال عن طريق أكبر عدد من الإجابات الصحيحة على هذا السؤال : هل هذا الشيء جميل ؟... لو وجدنا أن غالبيتها تنجّه أولاً نحو جسم الإنسان وبوجه خاص نحو جسم المرأة... ثم نحوز بنتها (من ملابس وحلى) ، ثم نحو المساكن ، ثم المدن ومواقع الطبيعة (٦) . وهكذا يجوز أن تؤمن كما يفعل مالرويان : « فكرة الجمال وهي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً — ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه » (٧) رغم هذا فإن غالبية الآراء تقول بتدرج الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، بل لا بتدرج الجمال ذاته . فنموذج جمال الذكر أو الأنثى مثلاً غير ثابت ، بل أنه يتغير بتغير الأزمان واليئات والحضارات . والقول بأن الفن يلعب دوراً في هذه التغيرات هو البداهة بعينها ، ولذا نختم قولنا بتحريف لقول باسكال : ياله من جمال يبعث السرور ! هذا الجمال الذي يحده نهر... إن للجمال عصوره ، ودخول كوكب زحل في برج الأسد يحدد لنا أصل

ذلك الأسلوب . . . وما هو جميل في هذا الجانب من جبال البرانس قبيح في الجانب الآخر منها . . .

هكذا تصبح الصفة الرئيسية للجمال — على ما يلوح — هي إضافة الغموض على المشكلة ، بل وإحلال ما هو أكثر غموضاً محل شيء غامض أصلاً . فإن كان الأمر هكذا أفلا يجدد بنا توفير الجهد والاستغناء عنه ؟ كان هذا رأى الأستاذ سوريو : « يعتقد البعض أن من الأمور التي لا غنى عنها أن نبحث عن تعريف للفن وفكرة الجمال . لكن ما هذا إلا تفكير للحقيقة الكبرى ، هذا البحث الذي يهدف إلى ربطها بناحية جانبية هي في ذاتها غمطلة غامضة . » ولنأخذ لهذا مثلاً : — ماذا أراد مؤلف المازوركا ، الخامسة والعشرين ؟؟ هل أراد تحقيق « الجميل » بوجه عام ؟ أم « الجميل » باعتباره يتعارض وكلا من السامى والجذاب ؟؟ ألم ينشأ التعبير عن الجاذبية الخاصة الفردية الوحيدة في « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟ وعن هذه الرشاقات وتلك الحالات المرضية والتحركات الانفعالية ، أو — إن صح التعبير — هذه التحركات العصبية التي تجعل منها كائناً قائماً بذاته ، لا بين الكائنات الموسيقية الأخرى فحسب ، بل بين إحدى وخمسين مازوركا أخرى ، ربما يقال إن شوبان قد أبدع عملاً فنياً رئيسياً . لكن ما من صفة تميز وتحدد العمل الفني الرئيسى اللهم إلا أنه يتمتع بوجود قوى ساطع بوجه خاص . « الحقيقة أن الفنون » هي التي تصنع بين المناشط البشرية الأخرى في وضوح وبقصد سابق ، أشياء معينة ، أو بصفة أعم أشياء عجيبة يكون وجودها هو بعينه هدفها . « ما هو الجمال إذا ؟ إنه الشعور الذي ينبعث به إلينا التجاح الكامل للفن في مهمته . لكن تعريف الفن بهذا الشعور النهائي لا يخرج عن كونه دوراً أى دوراً داخل دائرة . فلنقل إذا إن الهدف المباشر للفن هو الوجود الكافي كفاية دنيا للكائن الفريد في ذاته ، وإن أمكن الوجود الكلى المنتصر للملتهب الذي يخفى فيه الدور (أ) ، لكن بالأسف ، لن نخفى الدائرة بحال . لقد طرق الأستاذ سوريو

جيداً لموضوع الوجود الفنى . ولا بد لنا هنا أن نقدم له فروض التبريل . وسوف نندوه لموتنا حين يحين الوقت الذى تطرق فيه هذه الناحية . غير أن هذا الوجود العظيم يتضمن فى ذاته ما يسمى عادة بالجمال ، وهوشىء لا يمكن استبعاده . . . الجمال بصفته فكرة « مختلطة غامضة » ؟ فلننظر . . . أهو عامل جانبي ؟ قطعاً لا . . . لأن الأعمال الفنية الفاشلة التى يقدمها فنان هزيل ، وهى كذلك « كائنات فريدة ، هدفها فى وجودها » إن هى قورنت بأعمال جوجان وفان جوخ وسيزان مثلاً . . . وإذا كان وجودها هذا هزىلاً فقيراً دون « حماسة » أو « بريق » ، فهل يخرج الأمر عن كونها غير جميلة خصب ؟ أليس بواضح وضوح النهار أن فكرة « البريق » هذه تسمح بإدخال الجمال بطريقته غير المشروعة بعد أن كان المفهوم أنها مبعدة ، تلك الفكرة التى يحل محلها بشكل ما حشد من الصفات ، كان يصفها قدامى الكتاب بأنها عظيمة النظام ، وعظيمة الحقيقة ؟ .

عندما كتب شوبان المازوركا الخامسة والعشرين لم يكن يبحث قطعاً عن « الجميل » بصفة عامة ، ولا عن السمو ، ولا عن الجاذبية . . . لكنه إن كان قد أراد بادیء ذى بدء أن يصل إلى « التجركات الانفعالية » أو إلى « المحركات العصبية » التى تذهل الأستاذ سوريو ، فهل كان يمكن أن يزيد شوبان فى شىء عن مؤلفى الأغانى الغرامية التى كانت تنشر عام ١٨٤٨ ؟ الواقع أن شوبان أراد أن يؤلف مقطوعة موسيقية على نغم المازوركا خصب ، وخرجت هذه المقطوعة جميلة ، لا مرأى فى هذا ، دون أن يكون فى حاجة إلى أن يذكر هذا غيره أو لنفسه ، باعتبار أن الموسيقى غير الجميلة ليست « موسيقى » ، ما كان لها أن توجد باعتبارها موسيقى . وكما يتلقى الإنسان عقاباً حين يرتكب الخطأ نرى الأستاذ سوريو ، وهو لا يعرف تماماً — إذ يسير خلف نظرياته — أين ينتهى النشاط الفنى وهو إذ يقول : « يجوز أن يكون هناك فن فى عمل فلسفى ما ، أو عمل علمى ما ، أو فى عمل تعليمى ما » . . . وإذ يقول : بل ويكفيك « أن تنجب طفلاً لتصبح فناناً » .

إن أنت إلا فكرت في أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر ، وإن أنت عرفت كيف تعظيه عيوناً زرقاء أو سوداء (٩) ... إذ هو يقول هذا نجده يخلط في وضوح بين علميتي الهدف والغن .. وهكذا ينتقم الجمال لنفسه حين تسخر منه .. أليس كذلك ؟

إن فكرة «الجميل» تقع في نفس التعارض الذاتي الذي تقع فيه جميع الأفكار الأولية ، لأنها — أى فكرة الجميل — لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها ، ولأنها في وقت واحد حاضرة هاربة . على أن أكثر الفلسفات كلاسيكية بل وأكثرها شيوعاً تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهري ، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا الأستاذ جليسون (١٠) — أن عزّلوا الجميل من الكائن ، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التمييز في ذاتها . بهذا تتساءل : ما هو الجميل ؟ ثم نجيب حين لا نجد إلا الإجابات اللفظية البحتة . وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلنا أن الجميل — شأنه شأن الحق والخير — يعيش فوق العقل والمنطق والعمل ، تتحول فكرته مع تحول فكر الكائن ، على أن يكون مفهوماً بلغة حديثة ، وأنه من خواص الكائن وقيمه . وعلى أنه ليس بشيء آخر غير الكائن نفسه ، إن نحن نظرنا إليه من زاوية هذه القيمة . نتيجة هذا أن «الجميل لا يقبل التعريف ، حكمه هنا حكم الكائن . والتمريف معناه مرتبط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها وفي مجالنا هذا لا وجود لهذه الأفكار

* وتلك أيضاً في مجال آخر — فكرة «البري» إذ يقول : ما دام فيلسوف الميتافيزيقا قد بحث الأمر في الحق ووشم فيه ، هنا كل ع. الملقه وعمرته حين اخضى التناقض الظاهري ، ثم اكتشف بعد ذلك فكرة الجمال وسمى لتمييزها وتنبيهها ، فهو لا يستطيع إلا أن يبحث عن حقيقته . ما هوذا يتابع حقيقة ما نتخذ اسم «الجميل» ، ولكنها من نوع آخر ؛ ويخترع دون أن يقصد حقيقة الجمال . وهكذا نجده يفضل الجميل على العظمت والأشياء ، ومن بينها العظمت الجميلة والأشياء الجميلة (انظر متنوعات ٤ — ص ٢٥٥) .

الأخرى والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، بالتجربة المباشرة التي لا تقبل التقليل وكل ما يمكن أن يقال عنه يصبح من قبيل التكرار الذي لا جدوى منه .

لا تدهش إذا من أن الجميل شيء لا يعرف ، لكن لا تخف ، إن أنت استخدمت هذا التعبير - من ألا تصل إلى موضوع ما دام الموضوع قائماً موجوداً . ومن ناحية أخرى، فإن الكائن بوجه عام - نقصد الكائن غير الملموس أصلاً - غير موجود ، ولذا لا يمكن أن يكون جميلاً . على أن الموجودات في ذاتها - تلك التي تتصف بالجمال بشكل يزيد أو يقل بحال ما - هي الكائنات التي تنتجها الطبيعة أو تصنعها يد الإنسان . من هنا كان القول بعدم وجود جمال مثالي منفصل ، يعيش في ذاته ولذاته .

ولقد فهم الأستاذ سوريو تماماً أن الجميل يرتبط باكتمال معين للوجود والكائن ، لكنه نسي أن الكائن يمكن أن يكون هدفاً ، أو كائناً يقبل الإدراك إدراكاً منوعاً يتنوع طبقاً لاختلاف مواقف الشعور أو الضمير . فهذا الشيء بصفته موضوع معرفة ، شيء حقيقي ، وما حقيقته هذه إلا كيانه باعتباره مبعث لذة في ذاته بالنسبة للحواس المدربة . وهكذا لا تصبح فكرة الجمال « غامضة » أو « مختلطة » بحال من الأحوال . ومع أنها لا تستطيع الدخول في إطار أية فكرة ، فهي محدودة واضحة قدر فكرة الحقيقة ، أو فكرة الحق ووضوحهما ، وهي تمثل شكلاً من أشكال الرغبة الملحة للكائن رغبة هي في حقيقة تصميم الإرادة البشرية تنبع من إرادة المبدع ومن حساسية المحب للفن . . . وتتخذ هكذا صفة الهدف المحورى وصفة القيمة التي يدعيها أو يعترف بها المبدع أو الهاوى ، وصفة المطلب الروحي المجسم أو الذي يمكن أن يجسم .

ملخص طريقة البحث

يفهم مما سبق أن استخدام لفظي «جميل» و«جمال» أمر مشروع ولو أنه لا يمكن أن يكون هكذا إلا إذا استعنا بتجربة جمالية. ويتطلب هذا منا طريقة خاصة تتبعها؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك علم للفن يستحق هذه التسمية إلا إذا استند إلى أوسع تجربة ممكنة لحقائق الفن. وأول تجربة هنا تجربة عالم الجمال نفسه. وهو الذي تفترض فيه أنه قد اكتسب بعض الثقافة الفنية، وأن في إمكانه اكتساب الخبرة؛ إن هو مارس أحد الفنون الجميلة ممارسة عملية. غير أن قدرة عالم الجمال لا يمكن إلا أن تكون محدودة جداً. ولذا يتحتم عليه أن يلجأ إلى قدرة الآخرين. وفي مجال الفن، كما هو الشأن في كل المجالات، هناك علماء و«رجال مهنة» متخصصون، خبراء فيها، لا بد من الاستشهاد بهم. والشهود الذين نخصهم - وهذا طبيعي - هم الذين يعرفون أكثر من غيرهم عما يتكلمون، نقصد هنا أولئك الذين يصنعون الفن، أي الفنانين.

هناك من يلجأون إلى الفلاسفة أولاً، وعلم الجمال على ما يلوح هو مجالهم، وكثيرون من عظمائهم قد كرسوا له بعض مؤلفاتهم، غير أن خبرتهم الفنية ليست للأسف دائماً على نفس المستوى من عمق خبرتهم الفلسفية. فقد قيل عن «كانط» مثلاً إنه يتحدث عن الفن وعن علم الجمال وهو لا يعرف شكسبير! بل ولم يزر متحفاً للتصوير! وإنه - في مجال الموسيقى - يضع نغم النغير العسكري فوق كل شيء (١١) ونحن لا نقر هذا الرأي الذي لا ينطوي على الاحترام، لأن الآراء التي أصدرها «كانط» عن الفن سليمة. ودون أن نستطرد في الحديث في هذا الموضوع الذي ناقشناه حالانجد أن «كانط» قد أثبت أنه لا يوجد «علم للجمال»، بل يوجد نقد للجمال لحسب. كما أثبت أن قواعد الإنتاج الفني لا يمكن أن تصاغ قبل إتمام العمل الفني نفسه، بل «يجب أن تستنتج» من العمل نفسه. أي من الشيء الناتج (١٢). ورغم هذا ترتبط آراء هذا الفيلسوف في الفن ارتباطاً وثيقاً بنظريته في مجموعها،

لدرجة يصبح من العسير معها عزلها وحدها دون قبول النظرية في مجموعها . بل وهناك أكثر من هذا . فغالباً ما يتخذ علم الجمال صورة التوسع بالأمثلة أو بالتطبيق المتناهي : فثوبنهاور مغرم بالموسيقى لأنها هي الفن الذي يتفق ونظريته . وإذا كان فن العبارة أو فن النحت يتفق وهذه النظرية ، فإن هذا أمر لا يهمه كثيراً . وأخيراً فإن للفلاسفة قدرة خاصة على الوقوف فوق ربوة عالية ، وهم بهذا يعرضون أنفسهم لعدم رؤية حقائق الفن ، وقد تكون هذه الحقائق مادية لدرجة كبيرة . لذا نجد أن الفنان لا يعرف دائماً نفسه من خلال آرائهم . يقول المسيو جيلسون : يلوح أنه عندما يتحدث فيلسوف عن فن التصوير ، ما من مصور يفهم ما يقول ، وعلى أى حال فإن ما يسميه الفلاسفة تصويراً هو شيء آخر غير ذلك الذي يرمز إليه المصورون بهذا الاسم . (١٣) .

لهذه الأسباب سوف نقف بعيدين عن الفلاسفة ، ولو أنه ليس من المفروض أو من الممكن إبعادهم كلية ؛ لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما من العلوم الانسانية كعلم النفس والتحليل النفسى وعلم الظواهر وعلم الاجتماع ، وليست هذه العلوم فلسفة ، ولكنها تمس الفلسفة عن قرب . ونحن هنا لا نطرق موضوعاً جديداً ، فنذ عشرات السنين والفلاسفة يحملون من ذلك الموضوع تخصصاً لهم ، وقد يكون من الخسارة أن نحرم أنفسنا من نورهم . غير أنه من الجائز أن يكون الكلاسيكيون من الفلاسفة قد أخطأوا ، لكنهم لم يخطئوا عندما أخضعوا أمور الفن للتفكير الفلسفى . وهاك ذى لاكرويفادر القاعة وسط محاضرة عن تقدم « الفن » يلقيها سيد اسمه « رافيسون » وها هو ذا يحكم على « تين » بأنه « مدع للعلم من الدرجة الأولى » (١٤) بسبب دراسة كرسها « تين » عن الفنان « روبنس » و « رينوار » يفضب إذ يقرأ مقالا عن : « الفن » كتبه بيرجسون (١٥) . ويهاجم فلا منيك فلسفة فن التصوير التى أوحى بها بروثشفيج (١٦) ، ولكن

هذا لا يعنى إطلاقاً أن يكون ما قاله «تين» و«رافيسون» و«بيرجسون» و«برونشفيج» من قبيل الترهات ؛ لأنه إذا كان من العسير على الفلاسفة فهم وجهة نظر الفنانين ، فإنه يصعب على الفنانين فهم وجهة نظر الفلاسفة وثمة حقيقة مع هذا تقول بأن الأعمال الفنية والنشاط الفني يخلقان مشكلات تتعلق بالمفردى الفلسفى وتنطلى حدود الشرح الإيجابى . وما مجرد إثارة هذه المشكلات إلا من قبيل الحديث الفلسفى . ولكى نحاول إيجاد حل لهذه المشكلات ، يتعين علينا أن نحفظ لأنفسنا بحق تفضيل فيلسوف على آخر وبأن نقف كما فعلنا فى حديثنا عن الجمال عند الفلسفة التى نفضلها.

وبالقدر الذى نحاول به حل رموز الفلاسفة ، يصبح من المفيد أن نستطلع آراء كتاب المقالات والنقاد ومؤرخى الفن ؛ وكلهم يتمتعون بوجه عام بمزاج القدرة والتحمس فى مجالاتهم . صحيح أن هذا غير كاف لنزع سلاح الفنانين فى رفضهم للفلسفة إذا علينا — كما يقول «ديجا» — «أن رجال الأدب يشرحون الفنون دون فهمها» ورغم حسن القصد لدى رجال الأدب ، فهم ليسوا من أهل المهنة ، ولم يضعوا أيديهم فى «معجون الآلوان» ، كما أن الأديب لا يستطيع «تصور المأسى الصغيرة التى تلازم الفنان خلال التنفيذ إلا بمطابقتها بمشكلاته الخاصة التى تصادفه ويحمد لها حلا فى عقله» (١٧) . وهناك ما هو أخطر من ذلك ، فالإبداع الفنى يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها والنقاد لا يستطيع الحكم على العمل الجديد إلا فى ضوء قواعد مستقاة من معلومات اكتسبها من أعمال سابقة (١٨) فكيف والحال هكذا لا نفقد الطريق ونحن حيال أشد أنواع الإنتاج المستقبلية أصالة وأكثرها ثروة ؟ من هنا كانت أخطاء النقد الفنى التى نعرفها ، والتى يسئل علينا تنفيذها صراحة . وأخيراً فليس من المستبعد أن يكون كاتب المقال أو النقاد ، بل والمؤرخ متأثراً بأيديولوجية يمكن أن تفسد وجهات نظره وتغير من أحكامه.

ولقد عيب على رسكين عيياً شديداً تقديسه للباديء الأخلاقية ووعظيته . ونلاحظ في أيامنا هذه أن النقد الماركسي والنقد الطبيعي على السواء تقدان موجهان ، ألا تدين كتب مارلو بنجاحها في أغلبه إلى استعجاله الفن كوسيلة لتنسيق الأساطير الكبرى المعاصرة فيما بين بعضها والبعض الآخر تنسيقاً كله حيوة ؟ .

وسوف نستخدم المصادر الأدبية في تحفظ، ليست بأقل قيمة من غيرها متجاوزين عن قيمة الأساليب الجديدة وإدراكها — فقد كشف بودلير لمعاصريه كلا من فاجنر ودي لاكروا ودوما . وعاون أبولينير في تشكيل الحركة التكعيبية ، وأشاد «أوهده» أول من أشاد بعظمة دوانيه روسو . بل ومن الجائز أن تدخل إليهم الخشية من أن أوكاك يمشى مع أعجب فناني التفكير خوفاً من أمر الأجيال القادمة، طبقاً لما أسماء فاليري «خرافة استهواء الجديد» (١٩) . ومع هذا فن الجائز أن يكون السبب في ضعف الناقد هو بعينه مصدر قوته أيضاً ؛ لأن الفنان الذي اختار لنفسه مذهباً في الشعر ، أو في التصوير ، أو في النحت ، لا يكون طليق الفكر عند ما يحكم على مذهب يختلف عن مذهبه هو . لهذا يصبح الهاوى المستنير أكثر استعداداً منه لأنه غير مقيد بشكل من أشكال الفن يلتصق بشخصيته ، ولذا فهو قادر على تقدير أساليب لا تتفق فيما بينها في وقت واحد . وهو قادر كذلك على تذوق أوسع ، مع إصدار حكم أكثر صواباً ، وما إن تهدأ العواطف الجارفة بالنسبة لمعاصر حتى يتحقق اتفاق الخبراء حول الأعمال ومؤلفيها . مثل هذا الاتفاق الذي يعود إلى الماضي كاف لنا لأنه لا يغطي آلاف السنين من إنتاج فنّي انتشر في القارات الخمس ، بل إنه أكثر من كاف لإرساء قواعد علم الجمال ، حيث إنه لا يتعين علينا أن نقامر حول الاتجاهات التي سوف تحكم الفن مستقبلاً .

ومهما تكن فائدة الأدب الذي ينتشر حول الأعمال الفنية الكبرى

فإنه يحسن منح الأولوية للفنانين أنفسهم، فهم وحدهم الذين يعلمون أسرار المهنة، وهم وحدهم الذين تدربوا على أعماق الأسرار، وهناك أمور لا يستطيع غيرهم معرفتها، وقد فهم فيكتور هوجو هذا حين أكد أن أحسن ناقد هو الشاعر قاتلاً؛ ما أعجب أمر من يحملون تجريد الشاعر من النقد! فن أحسن من عامل المنجم معرفة بسر أدبه؟ لقد كتب دانتى قواعد اللغة، ووضع شكسبير على لسان هاملت نقداً صريحاً عن مسرحية مدهشة (٢٠) المؤكد أن الرومانتيكية قد نمت لدى الفنانين ضرورة شرح أنفسهم أمام جمهور تأثر. وكان الفنانون يطالبون منذ فترة طويلة بحق التحدث وسبق أن حدث نفس الشيء في القرن الثامن عشر حيث قال النحات «كوتان»، «لا يمكن أن ترفض النظر إلى رأي قوم كرسوا حياتهم لدراسة الفن نظراً جدياً إلى أقصى الحدود، أولئك الذين أثبت نجاحهم أنهم يعرفون مبادئه (٢١). ويرى فالكونيه أيضاً أن من الضروري أن تأخذ الفنان مأخذ الجدل حين يتحدث عن فنه، حتى ولو لم يكن يحسن الكتابة، فإن لما يفرض به قيمة تزيد عن الشروح التي يقدمها محترف الأدب والذي يكتب حول موضوع لا يعرفه، أو لا يعرفه جيداً، يعرض نفسه مهما يكن تفكيره، ومهما تكن عبقريته لكتابة بلاهات. وعلى العكس من ذلك فالذي يكتب دون ادعاء بالعبقرية الأدبية، إلا ما يمارس من أمور، لا يمكن أن يتعرض للهجوم، لأنه لا يمكن مهاجمة من يتحدث ويكتب عما يفعل حتى ولو كان ما يكتبه غير صحيح أو غير أتيق. ماذا إذا؟ الأمر هنا أن تقدم تعليلاً منطقياً مستقيماً لمادة مترجمة. وما من شخص إلا يشعر أن جميع الأحكام تأتي في صالح الفنان، ويضعف فالكونيه قوله: إن ما يكتبه الفنانون — أو إن شئت — المجالات التي يترددون عليها — هي التي تقدم لرجال الأدب أحسن ما لديهم من كتابات عن الفنون. كان «بلين» ينقل ما يكتبه الفنانون نقلاً، وعند ما كان يستجمل عليه التحدث إليهم أو استشارتهم أو عند ما لم يكن بمسطيع أن يستمع إليهم شخصياً أو أن يمسح ما يقولون كان ينتج هذه المتناقضات والقرهات التي تنتشر في كتبه الثلاثة، (٢٢).

الحقيقة أن الرجوع إلى الفنانين يصطدم بعقبات تزيد على تلك التي يفترضها فالكونيه : فقد قيل « إن كبار الفنانين لا يفكرون إلا قليلاً جداً ، وحتى كبار الشعراء كذلك (٢٣) ، .. ولكن بل وقد تكون هناك في رأينا أفكار هؤلاء وأولئك — من الفنانين والشعراء ، رغم أنهم ليسوا جميعاً في بساطة كبساطة هنرى روسو . . هذا بالإضافة إلى أن آراء الفنانين المفكرين تأتي أحياناً رديئة : فبدلاً من أن يتحدثوا عن تجاربهم في الفن نجدهم يثرثرون ثثرة فلسفة عقيمة ويألفها من ثثرة !! ولقد خيب «زوديل» مثلاً في هذا الصدد أملنا ويحدث أحياناً أن يكون الفنانون كما يفعل النقاد ، مشبعين بأفكار معاصرة خاطئة ، - بأحكام فاسدة تصدر عن البيئة ، بل وتجدهم أحياناً يسيرون في ثنايا السطحيات التي تنكروها أعمالهم الفردية دون أن يقصدوا إلى هذا قصداً : وكلم منهم مثلاً من أعلنوا خصوعاً غير مشروط للطبيعة ، ثم أداروا لها ظهورهم في عملهم الفني ؟ ثم إن الفنان بوجه خاص لا يمكن إلا أن يكون متحيزاً ، ولطالما كافح ليثبت وجوده ، ويصوغ أسلوبه وفنه ونظراته للأهول والأشياء صياغة لا تتألبه باتخاذ سبيل شخص آخر في الأسلوب والفن والنظرة ، فن المحال أن يكون «أنجر» شخصاً غير هذا الذي يتفجر ضد دتوى لا كروا . والعكس بالعكس . لذا نرى أن ما يكتبه الفنانون غالباً ما يعطى شعوراً بالدفاع عن آرائهم . ودية قول فاليري هنا : أكاد دائماً أن أصطدم بنظريات الفنانين ومناقشاتهم ، ودائماً أشعر بأنها مصابة بأفة التفكير المضمحل في الممارسة المباشرة وبأسلوب فردى وما يريد أن يفعله الفنان وما يريد إخفاؤه من سهولة وصعوبة وما يخفيه فعلاً وما يشعر به من سعادة ، يتخذ مظهرأ شمولياً كلياً في غير تحديد أو انتظام (٢٤) . إن الفن في نظر الفنان هو فنه هو ، ولا يمكن أن يكون غير هذا .

ليس من شأن هذه المعازضات الخفيفة أن تثبط من عزيمتنا ، فهي تعنى ببساطة أن أقوال الفنانين كأقوال الفلاسفة والنقاد ليست بقواعد سماوية

منزلة . ولذا فلن يكون من الحكمة أن تقبلها وعبئنا مغمضة . بل لا بد من التوفيق والنقد ، وإخراج الحبة من التين ، والإبقاء على الحبة الطيبة وإلقاء القش بعيداً . ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا المعادلة الشخصية للفنان ومعدل ذاتيته . ولا بد من تحديد ما به هو وما يعكس عقلية المجموعة التي ينتمى إليها لا شعورياً . وسوف تؤدي المقارنة بين النصوص التي استصل بعضها ، كما أنه سوف يساعد هذا على استخلاص الحقائق . والطريقة هنا نفس طريقة العلوم كلها ، تعتمد على الاستشهاد ، وعلى أن الحقيقة المؤكدة في التاريخ تصبح مؤكدة بفضل ما يشهد شهود عديدون ، عرف عنهم الإيمان واستقلال الرأي .

ونفس الحال نجده في علم الجمال ، إذ يمكن فيه أن نعرف بصحة نقطة اتفق عليها فنانون أجانب لوجود اتفاق في نشأتهم وذوقهم وأسلوبهم وطبيعة أخلاقهم . مثال هذا ما نراه لدى «ديدرو» الذي لا ينصح المصور الفنان بالخضوع لنموذج معين . وينطبق هذا على «آنجر» و«دي لاكروا» و«جوجان» . هنا نجد أن من حقنا الاستشهاد .. هنا حيث الانطباق شامل لكثيرين .. نستشهد ونقفل باب الحديث في هذه الناحية .

لا شك أن السير في مثل هذه الطريقة أمر دقيق ، وخاصة أن الخلاف يمكن أن يكون أحياناً أكثر فائدة من الاتفاق . وهنا يصبح عدد الشهود الذين تستشهد بهم قليلاً . ربما نكون قد أسأنا تفسيرهم ، لكننا على أي حال نأخذ على عاتقنا مسؤولية اختيارهم . ونحن على ثقة مقدماً من أن النجاح لن يصيبنا كلية في نهاية هذا البحث . ويجب دائماً أن نعتذر عن عدم الحديث في فن التصوير .

الجزء الأول
سيكولوجية الفن

تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر : الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل : تلك التي توجد لدى الهاوى الذي يقرأ قصة ، أو قصيدة شعر ، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال ، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية ، باعتبارها أعمالاً فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا . وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشري . وهكذا يصبح الفن ، كما قال يكون عبارة عن الانسان مضافاً إلى الطبيعة ، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يده .

فالنشاط الفني إذاً ليس نشاطاً فلسفياً بحثاً ، كما أنه ليس بنشاط عملي على نسق النشاط الخلقى الذى يتجلى فى سلوك الفرد . لكن ما دام النشاط الفنى يصنع شيئاً ما ، فإن هدفه هو الأشياء التى يبدعها : وكلمة *Poëin* فى اليونانية وتأتى منها كلمة *poésie* - الشعر - لاتعنى شيئاً آخر غير « يفعل » أو « يعمل » . كما أن كلمة *ars* فى اللاتينية تعنى الوسائل المتبعة والمواصفات المستخدمة لفعل هذا الشيء أوداك . من هنا نتساءل : أليست الحاجة الملحة إلى عمل شيء ما ، وإنتاج شيء ما . وإعطاء شكل لما لاشكل له ، ودعوة كائنات إلى الوجود ، ما كان لها أن توجد دون وجودها . . . أليست هذه الحاجة هى إحدى المميزات التى يتميز بها الفنان ؟ .

والعامل ، والصانع الدقيق ، والفنى الصناعى كلهم يصنعون أيضاً أشياء لكنهم لا يهدفون أصلاً إلى الجمال . . ثم إنهم يدخلون بأنفسهم فى أعمالهم التى يقومون بها بدرجة تقل عن تلك التى يتدخل بها الفنان فى أعماله الفنية ، لأنهم لا يخلطونها بلحمهم ودمائهم ، ولا يشكلونها بصورتهم وعلى نسق أشباههم ، وهكذا يصبح النشاط الفنى هو النشاط الذى يقترب أكثر من غيره من النشاط الإبداعى .

وهو بالتالى الذى يستحق وصفه أكثر من غيره بالصفة الإبداعية .

أليست خاصية المبدع هي أن يخرج عمله من عصارته وطبعه بطابعه كاملاً؟
الواقع أنه لا يمكن أن نتحدث عن الإبداع في الصناعة بالنسبة إلى «تلاجة»
ولا عن الإبداع الفني بالنسبة لصاروخ عابر القارات ، في حين أننا نتحدث
عن آخر الأزياء التي «يبتدعها» فنان أزياء كبير كأنها «إبداع» .

إن دراسة الإبداع الفني تنبع من علم النفس ، وسوف نطرق هذا العلم
من بعض نواحيه لنا خاصة تلك التي تقبل المناقشة أكثر من غيرها، وبالذات
تلك التي تأتي لنا بأكبر قدر من الضوء .

الفصل الأول المجتمع والفرد

إنها لفكرة شائعة ، عامة ، وشائكة ، شأنها في هذا شأن جميع الأفكار الشائعة ، تلك التي تحدد العلاقات بين الفرد والمجتمع — فالفرد يتكيف — هكذا يرى علماء الاجتماع من اتباع فلسفة «ديركهايم» التقليدية — بفعل مجموعته التي يعيش فيها ، بما في كل هذا المعنى من سمو . وهو يدين لهذه المجموعة بأحسن وأتمن ما يملك . ويرى فلاسفة الفردية — على العكس من ذلك — أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيماً يتصف بالقدرة على الضغط ليخضع الفرد ، وأن من الضروري إذاً أن تلقى بها جانباً حتى نحقق وجودنا . هنا نستطيع أن نرى ما ينتج عن ذلك فيما يختص بالظاهرة الفنية ، وتساءل : هل يعتبر الفن قبل كل شيء إنتاجاً للجماعة ، سواء تم التعبير عنه مباشرة مع إغفال اسم مبدعه ، أم أنه ، لكي يخرج إلى حيز الوجود ، ينطبع بشكل الفنان واسمه ، مادام الفنان بنفسه هو الذي يخلقه ويستخدم فيه أدواته هو ؟ أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذي يخرج كل شيء من صميم أعماقه هو دون أن يدين بشيء لبيئته أو لمجموعته التي يعيش فيها ؟

إن نأخذ أصلاً بهذه النظرية أو تلك ، فالحقيقة أن الإبداع الفني عمل فردي ، والمجتمع هنا — كما هو الشأن في أي مجال آخر — لا يخترع شيئاً ، ولكنه يكتفي بالاحتفاظ بالعمل الفني وينقله ، وعلى أكثر تقدير ، يشخذ قريحة الاختراع . مع هذا فالفنان لن يأتي بالجديد ، ولن يضيف إلى تراث المجموعة شيئاً إذا لم تكن جنوره قد امتدت فيها . وإذا لم يجد لديها المواد

الحلم ووسائل التعبير والمعجبين بفنه والدافع الذي يحتاج إليه ، ليتحداهما بعد أن يكون قد استند إليها ، مثله مثل الشجرة التي لا ترتفع فوق التربة إلا إذا وجدت فيها غذاءها ، ومثله كمثل من يستند إلى القيود ليصنع الحرية .

الجماعة المبدعة

قبل أن يدنو علماء الاجتماع لفكرة الجماعة دعوة مطلقة ، كان القرن التاسع عشر يدنو في اتفاق إجماعي إلى تأليه الشعب ، ولم يكن هذا أمراً ورثه عن الثورة الفرنسية بقدر ما ورثه عن الرومانتيكية الألمانية الأولى ، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحركة العصيان الوطنية . ويرى بعض هؤلاء العلماء هنا أن الضمير العالمي يتجسم في الشعب . ويرى آخرون — ويكاد يكون هذا هو نفس الشيء — أن الشعب هو التعبير الصحيح للطبيعة ، وأنه هو الذي يمتلك قوى الحياة ويمثل صفات الجنس البشري وصوت الله .

هكذا يبدو الشعب وكأنه : أداة الأشياء الكبرى جميعاً ، (١) فهو في مجال السياسة أداة التقدم وبطل الحرية والعدل ، وفي مجال الفنون الجميلة أصل العبقرية المبدعة ، فالكاتدرائيات من عمل الشعب ولا اسم لمنشئها ، والشعب مصدر الشعر ؛ لأنه — تبعاً لرأى « هيردر » — يوجد قبل وجود الشعر التابع من العلم والتفكير ، شعر يقرضه الأفراد ، ينبع من قريحتهم البدائية ، وهو الشعر الحقيقي الوحيد الذي يعبر عن روح الشعب ويولد لدى كل شعب من الشعب نفسه .

وقد لاقبت هذه الآراء قبولاً كبيراً في البحث عن «ولد أشعار الملاحم القديمة كأشعار «وميروس والنينيلوجن والرامايانا» وه أغاني الإشارة» في المصور الوسطى، ونحن نكتفي هنا بعرض نظرية الإخوة «جرسيم» : مامصدر هذه التشكيلات الفنية البدائية إذن تبعاً لهم ؟ من الجائر أن تكون قد تكونت على ثلاث مراحل زمنية ؛ ففي بادئ الأمر وجدت الملحمة ، وهي

عبارة عن مادة أسطورية انتشرت في الشعب الذى تعيش طافية فيه ، ولو أنها مادة ضوئية تماماً . ويحدث هنا أن يتخذ جزء من هذه المادة في مجموعها لأسباب طارئة ، شكلاً وزونا تأتى منها أغنية قصيرة جداً تسمى فاصلاً (lied) أو « الليد » (*) .

وسرعان ما تتجمع حولها بصفها نقطة تبلور عناصر أخرى ، أغان قصار أخريات تتكون عن طريقها وفى مجموعها قصيدة شاعرية من قصائد البطولة . لاحتاج هذه القصيدة إلى أن تثبت بطريق الكتابة ، لأنها تعيش حية في الضمير الجماعى ، ولو أنها تكتب فقط حينئذ يهددها خطر الزوال ، وهى ليست من عمل مؤلف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نظراً إلى أنها تنبع من الشعب كله . « فإن الشعر الشعبى لا يأتى من شعراء أفراد يمكن تسميتهم بأسمائهم ، بل إنه يصدر عن الشعب نفسه ، وأخيراً فإن الملحمة عمل ذو حقيقة اجتماعية ، شبه إلهية ، وعلى غرار هذه الحقيقة نلقبها بريثة كل البراءة ، نقية كل النقاء ، كاملة فى كل تعبيراتها وضرورية فى مظاهرها . والآغانى الشعبية — شأنها شأن كل ما هو طيب فى الطبيعة — تظهر فى هدوء من القوة الساكنة للكل (٢) .

وقد شاعت هذه النظرية فى فرنسا خلال القرن كله ، حيث افترض — كما يفعل الإخوة « جريم » ، أن المدائح عبارة عن مقطوعات شاعرية قصار تشيد بأعمال البطولة قد ظهرت أول الأمر ثم تجمعت فى ذاتها وتحوت إلى قصائد جاكية . لكن لا يوجد لدينا أى أثر من آثار هذه الأغنيات التى يقال عنها ، والذى يحدث أنها تختزع عندما تحتاج إليها قضية شعبية ما . ولقد دافع جاستون بارى عن غريزة الإبداع لدى الجماهير ، رغم أنه علون

(*) نوع من الموال الرومانسى شاع فى ألمانيا

كثيراً في إلقاء أضواء على كثير من الغموض ، وعرفنا بدور شعراء المدايح في العصور الوسطى تعريفاً طيباً . حيث يقول إن المدايح البدائية عن شارلمان قد نشأت أيام حياته بفضل حماسة الفرنسيين (٣) .

ويتبع «رينان» فرضاً يلونه بلون تشككه المحجب ، حيث يقول : «إننا لانمن التفكير في الفرد قليل الأثر في هذا كله ، في حين أن الإنسانية هي كل شيء ، وحتى ينمحي . . . والمؤلف الحقيقي في هذا روح الشعب وعبقريته ، وما الشاعر إلا الصدى المتناسق ، وأكاد أقول الكاتب الذي يملئ عليه الشعب روحه ويتص عليه أحلامه الجميلة من كل مكان (٤) . وبعد مدة طويلة ، يعود رينان إلى نفس الموضوع حيث يقول : إن أجل الأشياء لا اسم لمؤلفها . . وماذا يفعل بالنسبة إلى هذا الرجل الذي يأتي ليقف بين الإنسانية وبينى ؟ . . . إنه ليس هو «المؤلف» . . . إنه الشعب ، إنها البشرية التي تعمل عند نقطة من الزمان والمكان ، إنها المؤلف الحقيقي ، والمجهول هنا أكثر تعبيرية وأكثر حقيقة ، والاسم الوحيد الذي يجب أن يحدد مؤلف هذه الأعمال الصادرة عن القريحة هو اسم الشعب الذي تفتحت من عنده ، واسم الشعب هذا منقوش في كل صفحة بدلا من أن يكون منقوشا في صورة عنوان (٥) .

وإذا كان الفن العظيم من إنتاج الجماعة ، فإن نفس الشيء يقال ، من باب أولى ، عن هذه الفنون الثانوية التي تسمى بوجه خاص ، فنونا شعبية ، مثل الأغنية والتصوير البدائي ورقص الفلاحين ، والقصة الشعبية (الفولكلورية) الخ . . . وكلها يجدر جمعها في عناية بدلا من أن تظل كمية مهملة . أليست أقرب من غيرها من الطبيعة ، أليست طارية عن الاصطناع والتدقيق والتقليد ؟ ألا تحمل القريحة والعبقرية والصحة والحكمة ونبيل الشعب الذي صورها ؟ أليست كالمياه النقية التي تولد منها الفنون الراقية والعصارة التي تبعث القوة فيها من فترة لأخرى كما في الحقن بدماء جديدة ؟

إن دور جيراردى نير قال فى إعادة الكشف عن الأغاني الفرنسية القديمة معروف (٦) ، وما دفاعه عنها الذى يحرك للمشاعر لإلصدي لدروس آتية من ألمانيا : «إلى أذكر - والإعجاب يملؤنى - تلك الأغاني والقصص التى اهتزت لسماعها مشاعر طفولتى . . . ولقد تغنى كل شعب قبل أن يكتب ، وكل شعر مستوحى من مصادره الساذجة . . . وإسبانيا وألمانيا ، وإنجلترا تقص حكاياتها الوطنية والفخر يملؤها . . . فلماذا لا تكون لفرنسا قصصها ، هل الشعر الحقيقى هو الذى ينقص هذا الشعر ؟ أم أنه التعطش الحزين إلى مثل أعلى ، ذلك الذى تولد عنه أغنيات جديدة بأن تقارن بأغنيات البلاد الأخرى ؟ قطعاً لا ، إن الثروات الشاعرية لم تكن تنقص الملاح والجندى الفرنسى ، وهما لا يحلمان فى أغانيهما إلا بالعذارى من بنات الملوك والسلاطين ، بل والعشيقات . . . لكن الذى حدث فى فرنسا هو أن الأدب لم يهبط يوماً إلى مستوى الجماهير الكبيرة ، والشعراء الأكاديميون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفهموا يوماً هذه الإيحاءات كما فهمها وأعجب بها الفلاحون من خلال أغانيهم وأشعارهم السريعة الزوال ، أو العابرة . وكما هى عديمة اللون ، وكما هى متكلفة الوقار والرصانة (٧) وفى اختصار ، يعتبر الشعب ينبوعاً لا ينضب شعره ، على أن الساذجة هى الصفة الرئيسية للتعبير الشعبى ، وعلى أن الأغاني قصاصات غير مترابطة من أحاك وطنية ، وعلى أن الفن الشعبى يسمو على الفن النابع من العلم سمواً كبيراً ، وهذا كل ما فى الأمر .

الحق أن الساذجة لا توجد حين تفتقد ، ولا بد من أن يظل الإنسان بسيطاً أو أن يظل فريسة لآراء سائدة حتى يتصور أن قصيدة ما ، أو مقطوعة موسيقية ما ، أو قطعة بناء ما ، يمكن أن تكون من عمل الناس جميعاً ، والقول بالفن قول بالتشكيل والتنظيم وتنسيق الأجزاء فى الكل ، وتكييف الوسائل بالأهداف . . . وهو قول بوجود تأثيرات مجتمعة ، ومفاجآت محسوبة ، ومتناقضات ومتناسقات مقصودة . . . حتى يسرى العمل فى الزمن

إعداد أو تقدماً وختاماً . من أى مصادفة يأتي هذا النجاح من خلال المراحل التي يقال بها من المائة ألف عقل التي يراد تسميتها في غمار ، روحاً شعبية ، أو ضميراً جماعياً ، أو عبقرية الجنس ؟ إن الفكرة الرائدة الوحيدة لشيء فكرة ضرورية . . . وما هي حقاً إلا فكرة المؤلف ذاتها .

ولقد كتب «جرم» في عام ١٨٣٨ يقول : «إن القول بأن أغنية رولان من عمل شاعر واحد أمر لن يصدقه أحد» كما كتب جاستون باري في عام ١٩٠٠ يقول : «إن مؤلف أغنية رولان يدعى «فيلق» .. غير أن جورج بيدييه قد قند هذا الجمال ، لأنه — من جهة — توجد كتابات أسطورية غامضة وقصص المسافرين الرحل ، عن شارلمان ، وحكايات محلية ، وسلوات ... ومن جهة أخرى ، نلاحظ أن الأغنية مكتوبة كتابة لا غموض فيها . . . أغنية رولان . وينحصر الأمر في أن نتساءل : كيف تصور نحن علاقة هذا بذلك ، يكفي أن تقدم شرحاً واحداً ، يفرضه علينا هنا ضيق المكان إنما في الواقع طبائع أفراد ، أهمها طبيعة شخصية رولان ، وكلها تتضمن الحقائق وتتحددها . وإذا نجحت في أن أوضح أن جميع روابط هذه القصيدة ، وهي على أكبر جانب من التعقيد ، وترى إلى تحقيق نفس الهدف وهو إبراز شخصية رولان حال ظهورها ، فإنني بهذا أبرز مهارة التركيب ووحدة الاتجاه وترباط هذه الروابط . وكلما أفلحت في هذا أصبح من حق أن أبين أنها من عمل فرد واحد ، وأن نسب شرف تكوينها لشاعر واحد (٨) . هذا ولا يحق علينا هنا أن ندخل في تفاصيل التحليل الجانبية التي تنتج عن هذا لكن لنا أن نصرح بأن الفوز حليفنا ، وأن نظرية الأغاني المتفرقة التي تجمعت قد هدمت هدماً لا رجعة فيه .

وإنكار نسبة العمل للفن للشعب لا تؤدي إلى إنكار اشتراكه في إخراج هذا العمل ، فصنع المراحل الكبرى من قصيدة البعاولة يفترض عقلية ورأياً وعقائد وذكريات مشتركة لجماعة كاملة . وفيما يتعلق بأغنية

رولان ، نلاحظ أنها تستخدم التقاليد، وهي تقاليد يمكن أن تكون مستعارة من سرد تاريخي ما ، أو نسخت بمعرفة بعض القسس وتم الاحتفاظ بها في الأماكن التي شهدت المعركة : أى مثلاً في الكنائس التي كانت إذ ذاك تفخر بضم مدافن الأبطال من أفراد القصة — الأغنية ، أو تكون قد نقلت من لسان إلى لسان في طرق الحروب الصليبية والحج ، ولم تتمكن من الظهور مرة جديدة إلا وسط جو بطولي بهنشة ولزجان قوى. وهكذا يقف دور الجمهور عند هذا الحد ، وينحصر في تقديم المواد الأولية للعمل وإيجاد جو مناسب لتداوله .

ونفس الشيء يقال — مع قليل من الفوارق — عن الكاتدرائيات القوطية، إذ لا شك أنه كان لدى الشعوب — كما هي الحال اليوم — منشآت خاصة بها وبيوتات دينية تعز بها. ولا مرأه في أن شعوب العصور الوسطى قد استحقت هذا الازدهار المعماري الجميل ، لأنها من إرادتها ، ولأنها بحمست له وأجمعت عليه في إيمان وورع، وأحياناً في كبرياء أيضاً، ودفعت تكاليفه من أموالها وبذلك له جهدها. وصور لنا المعاصرون اليوم قطعاً من المتطوعين، نساء ورجالا، عبيداً وأشرافاً، وهم يحرون في سكون وخشوع كتل الحجارة الضخمة من الجبال الحجرية ، ليشيدوا بها كاتدرائيات سان ديني وشاتر ، وروان ، وستراسبورج . وفي هذا المعنى تصبغ الكاتدرائيات القوطية بلا شك من عمل الشعب ، لكنها هكذا في هذا المعنى وحده . أما العمل الحقيقي للجماهير في أوله فإنه لم يكن إلا عملاً يلدوياً عمالياً . . . والأمر أولاً وأخيراً هو أن الجماعة العمالية التي تبحث عن امتيازاتها ، وأن الجماهير غير الفنية تدوس بأقدامها اختصاصات السيد الفنان الذي يقوم بالتصميم ، والذي كان يؤتى به غالباً من أعماق الريف لأنه كان يتمتع بشهرة كبرى كفنان . . . (٩) .

ذلك أن إغفال اسم الفنان، ذلك الإغفال الساحر الذي تعود البعض إضفاءه

على الإبداعات الفنية الكبرى في الماضي، لم يكن إلا أسطورة، قضت عليها لدرجة كبيرة بحوثنا المتقدمة، ولا داعي هنا للتحدث عن العصور اليونانية والرومانية القديمة، بل يكفي أن تقتصر على العصور الوسطى. وهي وحدها التي وصفناها على بساط البحث. ولا شك أن عبادة الفرد في هذه العصور لم تكن موجودة كما هي اليوم؛ إذ كان من النادر أن يوقع الفنانون أعمالهم، وليس من المؤكد أن يكون اسم «تورولد» الذي يظهر اسمه في نهاية أغنية رولان هو الشاعر أو المغني السارد. ومن النادر أن يضع نحات مثل «جلبير» توقيعه بحروف كاملة على حافة كاتدرائية أتان، ولا بد أن تأخذ في اعتبارنا هنا أنه غالباً ما كان الفنانون المعاريون والمزخرفون وناحو الصور، كانوا من صفار الرهبان، وأن لائحة أو قانون الهيئة الدينية التي كانوا يتبعونها، تعتبر أن التواضع فضيلة من المرتبة الأولى، وكانت تحرم عليهم هذه اللائحة لهذا السبب نشر أسمائهم، ولذا فنحن نجهل أسماء الذين شيّدوا مثلاً قصر «فينلي».

وعلى العكس من هذا، كان سادة الأعمال الفنية اللادينية معروفين تماماً حيث وصلت أسمائهم إلينا خلال وثائق المحفوظات، ولهذا فنحن نعرف من فناني القرن الثالث عشر وحده «فيلاردونكو» الذي عمل في مدينة كامبري واشتهر بمجموعة صور «كروكية» ورسوم تحتفظ بها اليوم، ونعرف أيضاً «رينو» وتوماس «دي كورمون»، «ورويردي لوزاك»، و«بيردى موتري» من مدينة سان ديتي، و«أودي موتري» من كنيسة السكورلليه بباريس التي زالت من الوجود، و«جان لانجوا» من مدينة أوريان دو تروا. ونعرف أن كنيسة ريمس كانت موضع رعاية «جان دريه»، و«جان لولو» وبرنارد سواسون و«روبير دي كوسي» وكنيسة نوتردام دي باري من عمل «جان دي شيل» و«بيردى شيل» و«جان لوبتليه» وغيرهم. لكن كم من نجوم في نفس هذه العظمة قد هوت في طي النسيان لأن السجلات لم تحتفظ

بأى أثر مادى لهم . وما لنا ندهش ؟ ... أليس مصير الفنانين الشعبيين حقاً اختفاء أسمائهم أمام أعمالهم ؟ إن الذى يحدث أحياناً أن تتغنى بأغنية « المادلون » ، لكن كم منا يستطيع ذكر مؤلفها ؟ .

تحدثنا حالا عن أغنية (المادلون) . . والفنون التى تسمى بحق فنونا شعبية ليست بأقل من الأغنية فى كونها ثمرة حلوة المذاق نبعت من وحي الجماعة ، وهى فى حالات عدة تتفرع عن فن سبق وجوده أولاً ، فن فى ذاته أرسنقراطى مصطنع بصيغة اصطناعية ، تقدم هى بقاياها محورة أو مكيفة ، مثال ذلك أغنيات الميلاد التى طالما كتبت عنها صفحات رقيقة ، والتى لا ينبغي أن نرى من خلالها إلا إنتاجاً ثانوياً من أغنية الرعاة التى كانت تسرد فى القصور ، أى نوعاً متحلاً من الفن نجد خلاله أسماء معينة مثل اسم القس بليجران ، أو الأخ ماسيه ، أو فرانسواز ياسكال من أهالى مدينة ليون ، وقد ألقت هذه الأخيرة أغنية من أغاني «أوديميون» وأخرى من أغاني «أجاتونفيل» (١٠) . ونعرف أن أغنية « فى ضوء القمر » من أعمال «لولى» وهو أقل الموسيقيين شعبية ، كما نعرف أن كثيراً من أشد لغنائنا الشعبية نابع من نفحات أوبرا قديمة كان لها نجاحها فى القرن الثامن عشر ، وأن الطابع الأكثر انتشاراً فى أغاني الرعاة الباسكية التى يرجعها بعض الخياليين إلى قصص المعجزات المعروفة فى العصور الوسطى ليست شيئاً آخر غير أغنية « مالبروت » ، ذاهب إلى الحرب ، وأن أغلب رقصاتنا الريفية رقصات قديمة كانت منتشرة فى القصور أو فى الصالونات ، وبقيت فى ريف ما ، فى حين أنها اختفت بسرعة من بيئتها الأصلية (١١) .

« كان اسمه كامبى روير ؟ وقد صحب النسيان اسمه ، الأمر الذى اصطعب أيضاً مؤلفات أخرى كانت ولا تزال إلى اليوم على شفاه الجميع . هل تعلم أن أغنية « العجول » هى من عمل بير ديون ؟ وأن « أوان جنى الكريز » من عمل ج ب . كليان ، وأن أغنية « بامبوليز » من تأليف ت . بوتريل وأن « الشباب » من تأليف جوزيف قوليه ؟ .

إن الأقايبص والأساطير غالباً ما ترتبط بتقاليد دينية بعيدة ، ترجع هي بعينها إلى جمعيات رجال الدين ، أو إلى حلقات الموهوبين . وهذه فيما يتعلق بالمصادر الشعبية قصة ذات مغزى : كان مانويل دى فاللا قد أدخل في أغنية « تريكورن » كعنصر على صورة أندلسية نموذجية ، نعمها ميلوديا تلقاه حين سمعه على لسان منسول أعمى . . . ولكن كم كانت دهشته حين علم أن هذا النغم كان بعينه موضوع أوبريت كان قد كتبها أحد زملائه . . . أما « الأغنيات الشعبية السبع » التي كتبها عام ١٩١٤ فإن فيها رائحة أزهار اقتطفت حديثاً . وهنا يقول لنا رولان مانويل : « لقد علمت من فاللا نفسه أن الميلوديات الجميلة ليست جميعاً ، ولا دائماً ، أصلية في حينها ، وأن « الجوتا » و « الأمودة البرسير » والبولو ، وغيرها . . . نتيجة خلط وتجميع جيلين تما في فطنة . . . » (١٢)

والتعليل الذي قدمناه حالا لا يمكن تعميمه على أية حال . ألا يكون الفن الشعبي غالباً في اتجاه مضاد للانحلال ، أو أن يكون من بقايا فن مشذب عمداً ؟ إن لدى كل مجتمع ، ويوجه خاص المجتمعات البدائية ، صورا مباشرة ، غير مصطنعة ، للتعبير بالرقص والأغاني ، وهناتهن مشاعر الجماعة بكامل هيئتها وتحرك وفقا لنفس النغم ، ويستطيع كل عضو من أعضائها أن يصدر صيحة أو حركة يمكن أن يرددها الجميع إن هي ترجمت العواطف المشتركة ترجمة سليمة ، « غير أن الفرد الذي يتمتع بموهبة ما دائماً ما يحتفظ بدوره في هذا الشعر الذي يظل حتماً جامعياً وشعبياً . . . مع ضرورة وجود نغمة واحدة تعرف كيف تخلق النغمات التي تبعث السرور إلى الجماعة . وهذه الحال نراها في الرثاء الذي كان منتشراً على نطاق واسع ، والذي تعتبر « الميريولوجي » — أغنية الرثاء اليونانية — و « الفوسيزو » — أغنية الرثاء الكورسيكية — نماذج واضحة منه : وحيث يشترك أقارب الميت وأصدقاؤه بالصياح ، وأحياناً قليلة ، مع جماعة موسيقية ، ولو أن

الأغنية المرتجلة ، وفي بعض الأحيان ، رقص الصائحة ، هما الجزء الرئيسي فيهما .. ومنهما تكن الفلاحة ، باعتبارها قريبة الميت ، فهي ليست أقل تدريبا على فن الارتجال هذا ، من الصائحة نفسها ، حتى منذ طفولتها . . بل غالبا ماتكون محترفة متخصصة (١٣).

هذا ، ولابد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التي يطلق عليها اسم المبارزات الشاعرية ، حيث لا يستطيع ، عدا الموهوبين حقا ، أن يخاطروا بأنفسهم ، وإلا أصبحوا موضع السخرية ، وهم جميعا يتخصصون فيها بلا اصطناع ويقومون بتنمية مواهبهم . والحق يقال إنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القرينة أقل احتمالا ، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذي نعرفه اليوم . بل والأمر على العكس من ذلك . فهو مصقول تقليدي ، لأنه لا يستطيع تجنب الخلط الذي قد يصل إلى حد الفساد إلا إذا صعب في قالب أعدم مقدا ، وإلا إذا عاش في نغم واحد واختار موضوعات تقليدية ، وإلا إذا تشكل من منوعات طارئة . هكذا كانت الكوميديا ديلازتي - الكوميديا الفنية الإيطالية - التي تخضع على أية حال للشرح الشعبي . يدل على ذلك أنها كانت تستخدم المحترفين . ومن المؤكد أن ممثلي المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، تلك التي كتبها «أوبرمرجو» وغيرها ، لم يكونوا من المحترفين ، لكنهم أناس اختيروا اختياراً دقيقاً وتم تدريبهم . وعلى أية حال فإن أكثر الفنون شعبية هو الذي يفترض وجود نخبة من الشعب إذا استحق تبعيته للفن . والفن الشعبي بالمعنى الحقيقي هو ذلك الذي يختار وحده تلك النخبة من وسط شعب ما دون أن يستعيرها من بين طبقة أرستقراطية اقتصادية أو دينية أو سياسية ما ، ودون أن يسمح لهذه بالسيطرة عليها أو بتوجيهها (١٤) .

لا بد أن نقرر إذن أن ميول جنس ما ، وروح إقليم ما ، وطعم شيء ما ينضج بعد ، بصفاتها جميعا مصدراً يعطى للفنون الشعبية طابعها ، ليست محض

أوهام. هذا صحيح، لكن الخصوصيات الوطنية والإقليمية لا توجد في الشعب أصلاً إلا على هيئة إرادة غير مكتملة، أو إرادة طارئة، وهي عناصر لا بد أن يعيشها الشعب لاشعوريا لكي يرتفع إلى مستوى التعبير الفني. وقد يكون من الخطأ الجسم أن نعتقد أن الخيال الطبيعي للشعب هو الذي يجعله يتم بنفسه وبمجاته المميزة له... والشئ الذي يسلم عن الشعب شعبيته العقلية هو التصوير والقصص التي تحدته عن دنيا لا يعرف عنها شيئا يذكر، (١٥).

إن الدور الذي يقوم به الشاعر حقا هو الكشف عن العقلية المنتشرة وسط جماعة ما، حيث يشعر بها ويكشف له عنها بالتعبير عنها، وهي بهذا تقوى وتثبت، ولهذا يمكن القول - على هذا القياس - بأن روح التربة من صنع عدد صغير من الأفراد؛ ذلك أن عنصر الجاذبية هو أيضاً شئ. يمكن اختراعه، وأن عبقرية الشعوب، لدرجة ما، إبداع أدبي، ونحن ندين بأغنية فرنسا الحلوة، لمؤلف أغنية رولان، وروسيا المقدسة، لتورجنيف وتولستوي ودوستوفسكي، وهولندا البطالة الضخمة، ليست أقدم في ظهورها من ظهور الشاعر ميكيفتش. ويبدأ تاريخ ألمانيا الرومانتيكية في عصر الرومانتيكيين. في اسبانيا استعمار البنيز وجرانديوس ودنى فللا الكثير من رقصات وموسيقى البوليرو والفلامنكو والسجدياس.. لكنهم ولا شك أعادوا إليها ما استعاروه منها.. إذ ما قيمة الأدباء دون أوطانهم، ودون أقاليمهم؟ بل وماذا تكون قيمة الوطن والإقليم دون أدبائهما؟ ما قيمة إقليم بروجونيا دون كوليت وروبنيل.. وإقليم أوفرني دون بورا.. وإقليم أوش دون لافاراند، وإقليم الفور دون راموز؟ هكذا يأتي التبادل بين الشعب ورجال الفن، حيث لا يكون ما يأتي به هؤلاء الرجال بقليل الأهمية... وحيث تظهر روح الشعب كنتيجة لتعاون دائم ودقيق بدلا من أن تأتي شكلها الخام.

أثر البيئة

هل يعنى هذا أن يكتفى الفنانون بترجمة عقلية شعورهم ؟ ألا يجوز أن يكون من عملهم أصلاً أن يقوموا بتقوية « الصوت الكبير اللاتهامى المتعدد للشعب الذى يغنى على إيقاع واحد » ولهم ، (١٦) إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل إلا أن تعكس البيئة التى غمرتهم هم . هذه نظرية تنرى ببساطتها ويتنوع الأمثلة التطبيقية التى تشهد بها ، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة ، وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم .

تأتى هذه النظرية من مونتسكيو الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق إلى الفكر الحديث . وقد طبقت مدام دى ستال هذا المبدأ على الأدب . وكتب بونالد فى نفس العصر يقول : « إن الأدب تعبير عن المجتمع ، . واليوم ، تقول الماركسية ، بتعبير آخر ، بتعليم نفس الفكرة : « دتين » - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة .

وعلم الجمال عند « دتين » ينبع من فلسفته ذات المظهر العلمى والاتجاه الارتجالى التحديدى ، وهو يقول : « إن الطريقة الحديثة التى أحاول اتباعها والتى يبدأ استخدامها فى جميع العلوم الإنسانية تنحصر فى اعتبار الأعمال الإنسانية - وبوجه خاص - الأعمال الفنية ، كحقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسبباتها » (١٧) .. ولكن العمل الفنى - شأنه شأن الحقائق الأخرى - ليس منعزلاً ، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما ، وثقافة ما .. يرتبط اختصاراً « بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه » . ولكى نفهم العمل الفنى أو فنانا ما ، أو مجموعة من الفنانين ، يجب أن تتمثل لدينا فى دقة تامة ، الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملبسات ، و « بتحدد العمل الفنى بمجموعة ملبسات ، هى الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة » (١٨) .

وهكذا أخرجت اليونان فن النحت ، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت
منظر الأبطال العراة ، ولأنها أحبت جمال الأجسام . والكاتدرائيات
القوطية - كما يحدث في الصلاة - ترتفع نحو السماء ، لأنها بالضرورة
تتاج «لعصر القسوس الفرسان» ، و«التراجيديا الكلاسيكية» تصوير جميل
للعالم الكبير حيث يحدد كل شئ مقدما ، وينتظم وينسق كما كان يحدث في
القصور . . ولا يمكن أن تكتب أو تمثل هذه التراجيديا إلا لجمهور من
السادة ورجال القصور . والرومانتيكية بما فيها من عواطف غامضة وقلق
وأهداف نحو اللاتهامية تتبع نبعا طبيعيا من تهاون في النظم وتحطم
الإطارات الاجتماعية والمعنوية الذي يشكو منه بوجه خاص شباب ثرى
طاطل .

مع هذا فالحالة العامة للروح والعادات ترجع إلى عوامل أخرى ،
و«تين» إذ يوضح نظريته يصدر القانون الشهير القائل بأن «ثلاثة أسباب
تعاون في إيجاد الحالة المعنوية الأولية : الجنس والبيئة والعصر» (١٩) .
والجنس هو الحقيقة العضوية الموروثة ، أى الاستعدادات الطبيعية الموروثة
التي يأتى بها الإنسان معه ، تلك التي تؤثر في آن واحد في العادات وفي
الفنون . انظر فن التصوير الفلنكى، تجد الوجوه النضرة الملونة، وحفلات
الربيع والأعياد، كلها دليل على أن الجنس «دموى» يحب التمتع بلذات
الحياة وممارسة السهل من هذه اللذات ، بدلا من الميل إلى التفكير في الفلسفة
والأحزان . أما بالنسبة للبيئة فهى الحقيقة الجغرافية الاقتصادية والثقافية
فالمناخ الجاف والسماء الصافية المضيئة في إقليم توسكانيا ، والأناقة الناعمة
في النصفقات تضاف إلى حدة العواطف وحب المعرفة الثقافية ، وحب
الحرية ، وتوضح كلها روح الشباب والرشاقة الحركية وحدة الدقة ، التي
نعجب بها لدى مصورى ومثالى فلورنسا «الكواترو شنتو» . وأما العصر
فهو الربط التاريخي والسياسى . وفي الفنون الجميلة يؤثر الماضى في الحاضر

كما هو الشأن في كل شيء ، كما يؤثر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلا ،
لإذ من المستحيل أن يجرى التصوير والكتابة والبناء بعد عصر النهضة كما
كان يحدث قبله ، أو في عصر لويس كما حدث أيام الحروب الدينية ، أو في
روما أيام مجمع الثلاثين الديني كما حدث أيام بولوس الثاني .

هذه هي التأثيرات الرئيسية التي تسيطر على مولد العمل الفني ووحى
الفنان ، وحتى أكثر العبقريات ذاتية تصبح الناتج البسيط لهذه العوامل
للاشخصية الثلاثة . وليس الأمر هنا ، كما هي الحال في كل شيء ، إلا مسألة
ميكانيكية : الحاصل النهائي عبارة عن مركب يحدده كله كبر واتجاه القوى
التي تنتجها (٢٠) .

وتسأل : ألا يمكن أن يكون أحد الأسباب الثلاثة التي عددها «تين»
أساسيا ؟ إن «تين» لا يؤكد هذا بوضوح ، لكن هذه الصفة الأساسية
موجودة في منطق نظريته ، وجودها يتفق والنروض المادية التي تسيطر
على فكرته ، وإذا نظرنا فيها عن قرب ، للاحظنا في الواقع أن السبب
الأول — وهو الجنس — يعتمد على الثاني ، أي البيئة ، باعتبارها مجموع
الظروف الجغرافية والمناخية . فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم
على مدى الزمن ، والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات
العادية ، وفي النهاية تنتج الحساسية النهائية ، وهنا يظهر الإنسان كله ،
روحا وجسدا ، بحيث يأخذ الإنسان كله طابع التربة والسماء ويحتفظ به .
وهكذا ينتج العقل الطبيعية مرة أخرى ، وتصبح الموضوعات والشعر الآتيان
من الخارج ، صورا وشعرا نابعة من الداخل . والشئ الذي يعطى صفات
الروح « الغالية » (الجولواز) وهي تنصف بعداتها للبالغنة القياسية ، وبعدم
ميلها كثيرا إلى التصديق بسهولة ، وإلى العواطف الجارفة والحماسة ، بتصوير
الزيف الفرنسي حيث « كل شيء متوسط ومعتدل » ، له قدرة « التأثير أحيانا
دون أن يبعث النشوة أو الإجهاد » (٢١) .

وتنطبق نفس الفكرة فيما يتعلق بالأدب الإنجليزي : « فالفرق العميق الذى يتضح بين الأجناس الجرمانية من جهة والأجناس الإغريقية واللاتينية من جهة ، باتى فى أغلبه من الفرق بين المناطق التى نشأت فيها » (٢٢) . وأخيراً ، تتضح النظرية بشكل أدق حيث يتحدث « تين » عن هولندا ويقول : « يمكن أن نقول بأن المياه تصنع العشب فى هذه البلاد ، العشب الذى يصنع الدواب ، التى تصنع بدورها الجبن . . وكل هذه الأشياء فى مجموعها تشترك مع « البيزة » فى صنع المواطن » (٢٣) . وإذا فرضنا فى نهاية الأمر أن المواطن يمارس فن التصوير ، نجد أن هذا التصوير باتى بوضوح تام نتيجة للمياه وهو المطلوب لإثباته ١١

قد لا يكون من المستطاع السير إلى أبعد من ذلك فى تطبيق الطريقة التبسيطية . والمادية الماركسية نفسها أكثر تنوعاً فى التطبيقات ، إن لم يكن فى المبادئ . والمعروف أن الظواهر الأيدولوجية تخضع فى نظر ماركس إلى البناء الاجتماعى الذى يعتمد بدوره على وسيلة الإنتاج . ويقول إنجلز هنا : « إن أفكار الطبقة السائدة هى بعينها الأفكار السائدة فى كل عصر ، وبعبارة أخرى فإن الطبقة التى تهيمن على المادية للمجتمع هى كذلك القوة الروحية المسيطرة ، والطبقة التى تمتلك وسائل الإنتاج المادى تمتلك لنفس العلة وسائل الإنتاج الثقافى » (٢٤) ، ولا يمكن إلا أن نشتم الأعمال الفنية من خلالها ، وحكمها حكم المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية ، نجهدها تعبر عن حالة معينة للمجتمع ، ثم تعبر فى نهاية الأمر عن حالة معينة للحقيقة الاقتصادية .

ولا شك فى أن كتاب الماركسية يتجنبون المبالغات المفضوحة ، فليوناردو دافينشى مثلاً لا يمكن فهمه بحسب من خلال أبهة القصور ، ولا شكسبير من خلال التجارة الإنجليزية فى القرن السادس عشر ، ولا فولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر . ويمكن هنا قبول

فكرة « المصادفة » في مجال البحث في العبقريّة ، ولكن ما الرجل العبقري إلا صدى وانعكاس ، فهو يتميز قبل كل شيء بقدرة جبارة على أن يأخذ في اعتباره تماما الناحية الاجتماعية . لكن إذا فرضنا أن روفائيل وميكل انجلو قد ماتا في المهد ، لظل الاتجاه العام للفن الإيطالي كما هو . وإذا كان الدور الذي يلعبه الفنان هو إبداع نماذج ما ، فإن هذه النماذج تمثل « الأمان » والاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصره ، (٢٥) وما كان لأراء باسكال أو تراجيديات راسين أن تكون ، وما كان لها أن تتخذ نفس الشكل الذي اتخذته ونفس المادة التي طرقتها في إطار تاريخي وسياسي واقتصادي واجتماعي آخر .

ومها يكن طموح هذه النظرية ، فإنها — هكذا يتضح عند فحصها — مخيبة للآمال . وليس الأمر أن نكرر تأثير البيئة في الفن والفنان ، بل إن رد الفعل الذي قد يحدث ضدها يعني تحمل ضغطها ، لكن فكرة البيئة هذه من أعقد الأفكار أولا ، فإدام كل منا ينتمي إلى مجتمعات عدة ، منها الأسرة والناس والنقابة والكنيسة والوطن ، فنحن نشترك في عدة بيئات لا يكون تأثيرها دائما فعالا . ثم إننا نلاحظ أنه عند وجود بيئة واسعة لحد ما ، تأتي آراء عكسية أو متعارضة فيما بينها لتقف في وجه أكثر الآراء انتشارا . فالعقلية التي توزع توزيعا متساويا ، دون قيود أو تعويضات بين أفراد مجموعة ما ، عقلية لا وجود لها . وهكذا تصبح الحالة العامة للتفكير والعادات شيئا من قبيل الخرافة .

« اظفر . جولدمان : الله الخفي ؟ بحث يكتشف المؤلف في القرن السابع عشر » الرؤية للأساوية » وهي ذات طبيعة ثوقراطية « مستمد من السلطان الإلهي » ونابة من الكتاب المقدس — تمارس روح التوافق مع العالم الذي لا يمكن فهمه إلا برضه بالأسس العقلية وبالرجوع إلى كل تاريخي محدد .

وحق أكثر الجماعات تنظيماً ليست متماسكة ، فعصر بناء الكاتدرائيات الذي يصفه لنا البعض بأنه منصرف كله إلى الصوفية ، عرف تياراً قوياً من الفكر العلباني .

والكلاسيكية الفرنسية لم تكن كلها ديفة، ورغم ما يقول فيرلين — وهذه الفرقة الضخمة من المفكرين المعتدلين ومن الرسميين في عصر الكلاسيكية هذا لم تتمكن إطلاقاً من إسكات النفر الضئيل من الخلقاء والمحدثين ، وقد كان اثنان من أكبر مفكرى هذا العصر يميلان نحوهم ميلاً طبعياً ، نقصد موليير ولافونتين . وكانت الكاثوليكية نفسها في عصر لويس الرابع عشر مقسمة إلى اتجاهات متنافسة، منها بوسويهوفينلون في ناحية، والبسوعيون الأوغسطينيون في ناحية أخرى . بهذا يكون من باب أولى القول بأن جيل عام ١٨٣٠ كان حزيناً أمر قصد به تبسيط الأمور بدرجة مبالغ فيها . كما أن الاتجاهات المنطقية والموضوعية واللايدنية لم تسيطر على جيل عام ١٨٨٠ سيطرة كاملة ، وخاصة أن باري دور فيلي وبلوى وهو يسانس قد افتتحو خلال عهد تجديد في الأدب الكاثوليكي .

غير أنه إذا لم يكن صحيحاً أنه توجد روح جماعية حقاً ، فإن هناك عادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحاً وعناصر أكثر بروزاً من غيرها تميز بيئة ما أو عصر ما ، تدل على هذا الأمثلة التي سردناها حالا . والسؤال الآن هو : هل يصبح الفن دائماً انعكاساً لها . لا .. لأن العلاقات التي يحتفظ بها الفن بينه وبين المجتمع ليست مستمرة دائمة ، وهي لا تسير في اتجاه واحد ، فأحياناً تقوم هذه العلاقات بتصوير الحياة المحيطة لدرجة تكاد معها أن تصبح ازدواجا لها، وأحياناً أخرى تكون بمثابة رد فعل لها ، أو على الأقل ، تنمو على هامشها لتحاول إسقاطها في طي النسيان . أليس الفن في

إحدى نواحيه لعبة طليقة تضطربنا إلى الهروب من الواقع؟ إنه هو الذى يفسدنا المشاغل الجدية ويقدم لنا سراباً وعزاء . فالسارد البائس الذى يعبر المقاهى العرية ليسرد فيها مقطوعات من ألف ليلة وليلة لا يقدم للمستمعين إليه ما يحدونه فى حياتهم اليومية ، بل على العكس من ذلك ، يقدم لهم ما يحتاجون إليه ، ويقدم هذا على شكل حلم أضفى عليه حلية ما ، وهذا هو ما يتحدث غالباً ، فمن التصوير الهولندى العظيم فى القرن السابع عشر لا يبحث إلا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت وعن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والآدية ، وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة فى فرنسا خلال فترة الحروب المستمرة التى كان عصر الإدارة (بعد الثورة) مسرحها . هذا إذن نتاج الأجيال التى لم توقف يوماً من الأيام — إن صح التعبير وكما يقول فرومشتان — عن سماع صوت المدافع (٢٦) .

بل يحدث أن تعمل الأعمال الفنية على تحويل العادات ، بدلا من أن تنقلها كما هى ، فليس كل شيء بخاطيء فى التناقض الذى يقدمه أوسكار وايلد ، الذى يرى أن الأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى عنها المعلومات . فسرحة فرتز لجوثة تسببت فى انتشار وباء الانتحار ، وكمن أشخاص تشبه بودلير وربما . لا يمكن أن يكون بودلير وربما نفساها مستوكلين عنهم؟ ولقد لوحظ أن التصوف الغرامى للمغنين التروفيرو والتر وبادور فى العصور الوسطى ، والميسينجر يتفق تماما وحالة البربرية لعادات الإقطاع فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ولا بد أن نضيف هنا أن هذا التصوف لم يكن عديم الأثر فى تخفيف حدة خشوتهم . ونفس الشيء يقال عن أغاني الرعاة من أمثال استريه والأغاني الغرامية التى كانت تسود حلقات المتحذقات ، تلك الأغاني التى إن لم تكن تصور مجتمعا منتظما تنظيما سياسيا إلا بقدر محدود يتفق والعصر الذى عاشت فيه ، فإنها لم تكن بلا أثر . والدور الثقافى الذى لعبه صالون مدام

دى رامبويه لا يمكن هنا إنكاره (٢٧) . واليوم ، لاشك في أن كلا من المسرح والسينما يعبران عن قلق فترة ما بعد الحرب ، ولكن هل مما لا معنى له أن نفترض أن من ضمن آثارهما الإبقاء على هذا القلق ، وليرازه ، بل إلى إبداعه إلى حد ما .

إن استقلال الفن هذا عن هذه العادات أمر يبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر بالقوانين السياسية والمظاهر الاقتصادية . فطالما احتضن الأمراء الفنانين . لكنهم طالما تجاهلوهم واضطهدوهم أيضاً . والحركات الأدبية تساعد أحياناً على سير التطورات الاجتماعية كما حدث في فرنسا في القرن الثامن عشر وأحياناً أخرى تكون عبارة عن اتجاهات رجعية أو محافظة ، فقد كانت الكوميديا الأنثوية أرسقراطية . وكانت الرومانتيكية الفرنسية الأولى تدعو للشرعية . وعلى العكس من ذلك ، يحدث أن تتبع ثورة فنية من ثورة سياسية . وهو جويسن قانوناً يقول بمساواة الأنواع الأدبية وأخوة الكلمات . ويعتقد في ضرورة لباس القاموس طاقية حراء ، لكن مدرسة عام ١٨٣٠ لا تمت إلى التصريح بحقوق الإنسان ، إلا بصله بعيدة . وهكذا يصبح من الصحيح القول بأن الرومانتيكيين لم يكونوا جمهوريين ، وأن أكثر الجمهوريين

* يصدق هذا على « ميتاندر » أقل مما يصدق على « اريستوفان » . فالكوميديا الجديدة تصل على مساند رأيتا . وهذا رأى المتخصصين في هذه الناحية : يلوح أن موضوع كوميديات ميتاندر كان في أغلب الأحيان الحب التي تصادفه العبات ، حيث يهيم شاب مثلاً بفتاة أجنبية ذات أصل غير معروف ، ويريد أبوه أن يرغمه على الزواج بفتاة أخرى ، لكنه يكتشف فجأة أن الفتاة مواطنة له ومن مولده حر ، فبعد أن عرضها على والدها نجدها وقد عرفها من خلال جواهر كانت تزدان بها في طفولتها ، وكانت لا تزال تحتفظ بها . فهل كانت الحياة في أثينا في القرن الرابع تقدم أمثلة كثيرة فيها مثل هذا الشيء ؟ أو هذا الموقف ؟ هذا أمر مشكوك فيه جداً ، ولا يبقى أن نحكم على شعب من خلال مسرحية هزلية ، والمؤلفون يأخذون موضوعاتهم ، لا من أكثر المواقف شيوعاً في الحياة المعاصرة ؛ بل من تلك التي تستجيب أكثر من غيرها مع عاطفة خاصة لجمهورهم .

نحسباً لم يكونوا رومانيكيين لأنهم كانوا يدافعون عن الكلاسيكية المتدهورة . وهاك فضيحة زولا الذى كان يؤمن بضرورة إيجاد العلاقة بين الحركة الطبيعية فى الأدب وبين الديمقراطية ، حيث كتب قصصه فى عصر الإمبراطورية الثانية .

ولست الظروف الاقتصادية بلورها محددة لشيء ، فالصبايون البدائيون غالباً ما كان لديهم شعور جمالى نام لدرجة كبيرة ، على الأقل بما هو بلاستيكي ملبوس . ونقل هذا الشعور عندما تنتقل البحث فيه فى مرحلة الزراعة ، وهى أرفع كثيراً من مرحلة البدائية . وقد وصلت هولندا وفينيسيا إلى قمة الاتجاهات الفنية عندما وصلت تجارتها كذلك إلى القمة . لكن دولاً كثيرة أخرى أدركت الثراء دون أن تدرك الفن ، بل حتى دون أن تشتري الأعمال الفنية ، (٢٨) . كذلك لا يمكن أن ننسب تطور الآذواق والأساليب إلى الطبقات ذات السيادة . ولا شك أن الحركة الواقعية تظهر غالباً كما لو كانت ترتبط بصعود البورجوازية . ولندكر هاهنا روما الإمبراطورية التى انتشر فيها فن نحت التماثيل وصور الأفراد . ولندكر أيضاً الفلاندر فى القرن الخامس عشر . وهولندا فى القرن السابع عشر ، وأوروبا الصناعية فى القرن التاسع عشر ، ولكن واقعية فن تل العارنة فى مصر ، وواقعية أسلوب اليونان المللنى لاتنفقان وهذه القاعدة . وفى إيطاليا انحازت البورجوازية فى أغلب الأحيان إلى صفوف علم الجمال « المثلث » الذى مارسه فنانونها . وفى عصر أقرب إلينا ، نلاحظ أن آنجر « وديلاكروا » وهما من البورجوازيين ، يمثقان الواقعية ، فى حين أن الواقعى « كورييه » يمثقت البورجوازية . وفن التصوير الشاعرى المعبر عن ذات ، الذى يصيب الواقعية بالضربات الأولى التى سوف تقتلها ينشأ فى صميم عصر رأسمالى عارم ، كما أن الشيوعية السوفيتية ، هادمة النظام الرأسمالى ، تجعل من الواقعية مذهباً للدولة .

وأخيراً ، ويوجه خاص فإن تين وماركس كلاهما بنفس قدر الآخر
 هزلمان في فهم أولافهام الأساس في هذا ، ألا وهو حقيقة العبقريّة والحقيقة
 التي تتبع منها ، تقصد العمل الفني الرئيسي . فأساطير لافوتتين تفهم ، هكذا
 يقال لنا ، من خلال طبيعة إقليم شامبانيا موطن المؤلف ، ومن خلال حياته
 التي حياها ، ومن خلال العادات الثقافية والأخلاقية والمعنوية للمجتمع
 الذي عاش فيه . لكن كم لدينا من أهل إقليم شامبانيا من كان زواجهم غير موفق
 أو كانوا أذكاء أو مثقفين أو ساخرين أو طيبين جهلاء ، أو ممن ترددوا
 على المجتمعات الراقية ؟ كم منهم يشبه لافوتتين قدر شبهه بأشقائه ولم يكتبوا
 إلا تقاهات ؟ ويقال لنا إن الأدب الانجليزي هو نتاج الجنس الانجليزي
 في مناخ معين وفي ظروف تاريخية معينة ، ووسط ظروف سياسية دينية
 معينة ، وأن شكسبير ماهو إلا « نتيجة » لهذه الملائمات كلها . ومع ذلك فإن
 المشكلة تظل قائمة كما هي ، وكل ما خلق شكسبير يمكن أن يخلق « شكسبيراً »
 عادياً أو شكسبيراً قوياً . . على أنه إذا أمكن تحديد الأدب العادي ، فإن
 من المستحيل أن نحدد عظمة الأديب .

لاشك أن الطريقة طريقة مفيدة ، من حيث إنها توضح بعض نواحي
 العمل الفني ، لكنها أيضاً طريقة فاشلة حين تفكر في الأمر الذي يجعل
 من العمل الفني عملاً رئيسياً . وتفسر هذه النظرية « برادون » و « راسين »
 بل إنها تفسر — وأنا أوافق على هذا — السبب الذي من أجله وضع راسين ،
 الهليني ، الجزويقي الأوغسطيني في أعماله مالم يضعه « برادون » ، الجاهل
 الرقيق في أعماله هو . لكن من أين يأتي الفرق في القوى بين كليهما ؟ ومن
 أين يأتي الفرق في الطاقة الجبارة في عقل كليهما ؟ ومن أين هذا الفارق في
 جمالية أعمالهما ؟ لماذا لا يتساوى مستوى كليهما ؟ هناك إذاً فائض لا ينشر ،
 يجب استخلاصه استخلاصاً نقدياً سليماً إن لزم ذلك . (٢٩) .

المبادئ والأساليب والأنواع

هذا القاموس الذى تحدث عنه لم يحدده علم الجمال الاجتماعى، كما يفهمه الأستاذ «لالو»، حيث يرى هذا الكاتب فى وضوح نواحي الضعف فى مذهبه «تين» و«ماركس»، وقد أثبت فى دقة تامة — ولا نستطيع فى هذا إلا أن تتبعه — أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان. ومع أنهما تعملان عادة إيجابيا وسلبيا فى طريقين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما تتعارضتان فى تطورهما.. ولا ينبغي أن تبحث القوانين الجوهرية للفن خارجة (٣٠).

ورغم هذا فإن هذه القوانين — هكذا يؤكد الأستاذ «لالو» — ذات طبيعة جماعية. فالواقع أن هناك «ملابسات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين والعقائد»، وهى التى تتحكم فى نشاطاته الخاصة وفى نموه الداخلى. هذه الملابسات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد.

ما هو الفن، حقيقة، باعتباره مؤديا لأعمال فنية، بل لطريقة فنية، أعنى وسيلة للتفكير، ووسيلة للتنفيذ فى وقت واحد، أو أداة للتفهم والتنفيذ، ومجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية؟ إن الطرق الفنية لا تنبع من الأهواء الفردية، بل إن وجودها جماعى، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكاً مشتركاً، ويقرها جمهور فى عصر معين وفى بلد معين.

والأساليب والمدارس والأنواع أحسن دليل على هذا التنظيم الاجتماعى للفن، ولا بد هنا أيضا أن نتعرف قوانين حقيقة تنطوى شخصية كل فنان

على حدة تخطيا واسعا في الزمان والمكان ، والفن في عصرى النهضة ، أو الرومانتيكية ، والأساليب البيزنطية والقوطية والباروك (المختلطة) ، والمدارس السيئنة (في مقاطعة جاسكونيا بإيطاليا) أو اليورجينيونية أو الشمبينيونية أو الريانية ، ونضج شعر البطولة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، ونمو أدب القصة في القرنين التاسع عشر والعشرين ، كل هذا ليس من عمل فرد ، ولا حتى من عمل عدد معين من الأفراد . ومهما تكن عبقرية الشاعر أو النحات أو المصور ، فإنه يدخل في إطار تقليد معين . ويصل إلى عالم الفن في لحظة معينة للشعر أو للنحت أو للتصوير ، يعتمد موضوعاته ولغته ووسائله ، وحتى نظراته إلى الأشياء ، وفيما عدا هذا الإطار وذلك العالم لن يكون ما هو كائن . فما كان لأحد أن يفهم رامبرانت قبل ظهور فن التصوير بالزيت واختراع الضوء - الظل ، وما كان لفرلين أن يصبح هو - فرلين - قبل عصره بمائة عام ، ما دامت حالة التعبير وطريقة الشعور الشاعرى لم تكن تسمح إذ ذاك بهذا .

والصفة الاجتماعية للفن - هكذا يضيف الأستاذ دالو - تتميز بالجزاء الاجتماعى ، الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق ، وبعضه منظم ، فهناك قوانين جمالية ، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية ، وهناك فهم معين للجمال في كل عصر وفي كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة ، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير . أما تلك التى لا تستجيب إليه ، فإنها تصبح موضع التأنيب . وهكذا يعرف المؤلف النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار .

ومثل هذه الجزاءات لا تحجب في إصابة هدفها . فالفنان يعمل دائما مباشرة أو غير مباشرة ، من أجل الجمهور . وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه فحسب ، دون أن يخضع إلا للحاجة داخلية في ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشيء آخر غير قواعد الجمال الفنى كما يراها ، فإنه يأخذ

في اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو . وإذا هو احتقر الجماهير ، فهو على الأقل يفكر في نغمة ما . . . القلة السعيدة التي قدم إليها ستاندال قصة « شارتريز دي بارم » ، والتي يأمل أن تكون على أوسع نطاق ممكن . . . اللهم إلا إذا وجه نداءه — واليأس يملؤه — إلى جمهور المستقبل ، إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه . وعلى أية حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة . . . ومن أجلها يبدع عمله ، وحكمها هو الذي يبحث عنه .

والفن في تطوره يخضع لقوانين باطنية ، من أهمها ذلك الذي يعبر عنه الأستاذ « لالو » بقانون الحالات الجمالية الثلاث . كل شكل من أشكال الفن : الأسلوب أو النوع أو طريقة التنفيذ الفني يمر بمراحل ثلاث تقابل تماما تلك التي يمر بها جسد حي : الشباب ، والنضج ، والانهيار ، وهي « الفترات قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وبعد الكلاسيكية » . وإذا ما نما هذا النظام الثلاثي نموا كاملا — ولا يحدث هذا إلا نادرا — فإنه يستطيع بدوره أن ينقسم إلى ست مراحل ، كما ثبت هذا تاريخ الأدب الفرنسي . والبدائيون الذين كتبوا أغاني المصور الوسطى ، يضاف إليهم « الرواد » من عصر النهضة يلاؤن عصر ما قبل الكلاسيكية بغيرتهم الأولى . وأحيانا ما تكون هذه الخبرة غنية أو بدائية ، ولكنهم لم يصلوا إلى التناسق المكتمل إلا في العصر الكلاسيكي التالي لعصرهم . أما الكلاسيكيون العظماء من الفرنسيين فهم الذين صنعوا مجد القرن السابع عشر بنوعهم المستنير ، وينقاء وسائلهم الفنية في التنفيذ ، وبطريقتهم في فصل الأنواع الأدبية بعضها عن البعض فصلا منطقيا . وقد نشأ عن الهيبة الطويلة التي تمتعت بها عبقرتهم جيل من ناقلين حكما ، لكنهم كانوا ضعفاء ، وتلاميذ طيبين أو على جانب من الرداءة ، شكّلوا مدارس أصبحت في غالبيتها أكاديمية ، وهذه هي مرحلة ما بعد الكلاسيكية ، في القرن الثامن عشر . وما إن استنفد هذا الباقي ذاته

حيويته الهزيلة إلى حد ما ، حتى جاء رد الفعل الرومانتيكي ، باندفاعه العاطفي الذي اتصف أغلب ما اتصف بالإثارة . وأخيراً فإن نهاية عصر ما بعد الكلاسيكية هي مرحلة الانهيار التي تتميز بخلط مختلط من الواقعية والرمزية . ويلوح أن دورة الحالات الثلاث ، والمرحل الست هذه قد انتهت اليوم ، وما على المدارس الناشئة اليوم بلا شك - لكي تعيش - إلا أن تحاول بدء دورة جديدة من التطور ، بناء على أسس جديدة ، أي ما عليها إلا أن تعدل من النظريات الرئيسية القديمة للشعر والتشكيل ، بل ولغة الفرنسية (٣١) .

هذه النظرية التي سردناها حالا تضم فكرة يحسن الوقوف عندها ؛ ذلك أن الفن يتولد من الفن ، والقوى التي تؤثر فيه يجب البحث عنها فيه هو . وفي تاريخ الموسيقى ، يرجع الانتقال من النغم الواحد إلى النغم المتعدد أو من رقصات القصور إلى السوناتا ، أو من التناقص الكلاسيكي ومن مجموع النغم الهادي الذي لعبه ج.س. باخ إلى الأنغام المتعددة المختلطة المعاصرة . يرجع هذا كله أساسا إلى تقدم الفنية الموسيقية وإلى البحوث الموسيقية ، وتلعب التأثيرات الخارجية هنا دوراً ثانوياً ، فهي تساعد ، على أكثر تقدير ، على ظهور الأساليب ونموها الطبيعي ، إن لم تكن تتعارض ولا يها .

والشرط المسطوح في فن المعمار الإغريقي ، والقبّة في الروماني ، وتقابل الأقواس في الأبراج ، كلها من قبيل الاختراع الفني ، أكثر من كونها نتاج الضمير الديني . وقد قيل عن تقابل الأقواس بالذات إنه « اكتشاف البنائين » . وفي عصور فن البناء القوطي لا توجد أي علاقة بين التحمس « التصوفي » ، المساعد ، وبين استخدام القباب ، وتخفيف الأعمدة ، وتفرّيع الجدران ، وكلها مارسها بقوة وإلى أقصى حدود الإمكان أساتذة البناء . حتى إنه يمكن القول بأن من السير إرجاع كل هذا إلى التصوفية ، بدليل أن نفس العناصر موجودة في القبور ، وأنها تنبع من استغلال مذهب معين استغلالاً

منظما. ونفس الشيء يقال عن فن التصوير الإيطالي، إذ أن تطوره على أكبر جانب من الأهمية في شرح فن فينيسيا (البندقية) أكثر منه في شرح الثروة التجارية لفينيسيا، فالفن الإيطالي كان يمكن أن يظهر بشكل مقارب في فينيسيا أخرى، أقل ثروة من فينيسيا الأصلية، في حين أن ذهب فينيسيا كله ما كان يساعد على تحصيل فائدة القرون الثلاثة السابقة لفن التصوير في باقى إيطاليا. بهذا يصبح الاستاذ «لالو» على حق؛ ذلك أنه إذا كان الفن يخضع لشروط ما، فإن هذه الشروط جمالية قبل كل شيء.

والنقاط الأخرى من النظرية—على عكس ذلك—أقل انطباقا في نظرنا على الواقع. فقانون «الحالات الجمالية الثلاث» لا يمكن أن يتحقق دائما، إذ لا شك أن «للأشكال حياة». وقد لاحظ ديلاكروا أن «للفنون طفولة ورجولة وأفولا» (٣٢) لكن تاريخ الفنون كتاريخ الإنسانية، يقبل قراءات عديدة، ويمكن من خلاله أن تبين أكثر من عدة خطوط بيانية صاعدة وهابطة، أو سلسلة غير متتالية من حالات تجديدية يظهر فيها، وهنا يمكن أن تحتفي التجميعات القديمة لتحل محلها تحليلات جديدة ليس من الضروري أن تكون بالنسبة للأولى تقدما أو تراجعا.

وعيب الرسم الدورى (في نظرية لالو) هو أنه يوحى بأحكام للقيم ترتبط بفهم خاص جدا للفن. «فالكلاسيكي» حين ينشأ على صورة مثل أعلى من الكمال، يعنى أن ما يسبقه أو يتلوه أو ما يتعد عنه لا يمثل إلا تحسسات بدائية أو فساد رومانتيكى، أو غرائب يقدمها المدامون، وهذا ما لا نستطيع أن نفقه، لأن شكسبير في نوع أدبه يساوى ولا شك راسين، وأغنية رولان بطريقتها تعادل في كمالها مسرحية «سينا» وفيون وربليه ورونسار كلهم شعراء جديرون بالإعجاب، وليسوا روادا خسب. ألا يعتبر الفن الرومانى، الذى أنتج أنقى العجائب إلا صورة أولى للفن القوطى، مع أنه ذو أسلوب يختلف عن أسلوب القوطية؟ أولا تعتبر «غادة ديلف»، رغم أنها عتيقة،

معادلة في جمالها لتمثال « أبولون السوروكتوف » ؟ ثم إن لوحة العذراء يرسمها بدائي سيني (إيطالي من كوستانزا) ليست أقل جمالا من « العذراء مع الدوق الأكبر » . وإذا حدث أن أخطأنا في الحكم بهذه الطريقة ، فذلك لأننا نحكم بناء على التشابه ، وبناء على الرغبة في إعادة تصوير الطبيعة ، وفي هذا « لاجمالية محايدة » كما سوف تثبت حالا ، وسيوافق الأستاذ « لالو » على رأينا في هذا .

والأفكار القائلة بأن هذا كلاسيكي ، أو رومانتيسي ، أو « أقل هدام » ليست بأقل غموضا . أليست رومانتيسكية اليوم غالبا ما تكون هي كلاسيكية الغد ؟ ومن « من المبدعين قوى الأصالة لم ينعت بأنه هدام ؟ بودلير مثلا ؟ مع ذلك فهو هدام بنسبة ضئيلة جدا ، ورغم ما يتخذ عمله من مظهر هادم ، فإن الشعر الحديث كله يبدأ من ديوانه : « أزهار الشر » .

والعلاقات بين المؤلف والجمهور ليست كذلك بالبساطة التي يوحى بها عالم الاجتماع « لالو » . وطبيعي ألا يكون الفنان وهو هكذا ، غير مبال بالشهرة ، بل حتى بالمال . . . على أنه أيضا لا يبدو وكأنه لا يشعر بالآثر الذي يمارسه . فهناك في أكثر الأدباء حياء ، بل وأكثرهم ابتعادا ، نوع من التحول أو الردة . والأديب الذي لا ينتج إلا لنفسه ، ودون أن يأمل في التأثير على النفوس ، أو على الأقل الترويح عنها ، مجنون حتما . ولهذا زى بعض الفنانين يعدمون عملا أو أكثر من أعمالهم ، لأن هذه الأعمال لم تكن تعجبهم . لكننا لم نر واحدا قد أعدم أعماله كلها ، دون أن ينقلها إلى الناس (*) .

هل ينجم عن هذا أن يعمل المبدع أولا وآخر للجمهور ؟ وأن الجزاء

(*) دفع دوج . روسيني بحجة لامرأة لدرجة أنه رضع مخطوطات أشعاره في ثابوتها . لكنه اضطر بعد سبعة أعوام أن يعيد فتح القبر ليستيدها ! !

الاجتماعى هو الذى يحدد وحده إلتاحه؟ أبدا.. فالنجاح أو الفشل ، والفقر أو الثراء ، يقيان بالنسبة لفنان جدير بهذا اللقب ، بمثابة حادث ثانوى ، لأنه يخضع لعوامل أخرى غير المثل الجمالى للجماعة ، وكل شئ يحدث كما لو كان — كما هو الشأن بالنسبة لرجل الواجب — ينتقل من قوانين مكتوبة إلى قوانين غير مكتوبة يتفق عليه أساسا أن يخلص لها ، فإذا أعجب الجمهور بعمله ، كان بها ، وإن لم يحدث هذا كان بها ، وبالسوء حظه !!

والذى يحدث أنه عندما يسير الجمهور قدما مع الفن الحى لعصر ما — الأمر الذى يشتد ندرة الآن يوما بعد يوم — فإن الفنان يسير قدما كذلك ، يشجعه التصفيق ، دون أن ينحرف عن طريقه قيد شعرة
وكم يحدث دائما مع ذلك أن يضطر فنان ما إلى مقاومة ضغط الجماعة والتعرض إلى غضبها وإلى احتقارها إياه ، لى يتبع وحيه الشخصى .
يا لها من مهانة لفننه إن هو كيّف نفسه بنوق زبائنه وهبط إليه ياله من شعور لديه بأنه قد ضحى بأحسن مالهديه وقضى على مواهبه . . لهذا كانوا كثيرين — منذ رامبرانت وإلى موديليانى — أولئك الذين قبلوا تجاهل مواهبهم بدلا من أن يخونوا وحيهم ، وهم يشعرون فى هذا بكثير من المذلة لأن الأسلوب الجديد الذى أوجدوه يدوخ نظرات معاصريهم .

والحق يقال إنهم يستطيعون التعويض لأنفسهم . فكما ذكرنا آنفاً ، لا ينتمى الفنان بصفته مبدعا إلى الجماعة التى تتلقى ثقافة ما ، بل إلى تلك التى تصنعها ، حتى وأركان يحمل ذلك . فالصور « جويا يتبع التاريخ بموضوعاته ، ويتبنا بفضل عبقريته بإحساس أوروبا كلها » (٣٣) . . . حتى يمكن القول بأن الفنان لا يتكيف بالجمهور ، بل إنه يخلق العمل الفنى ، وفى نفس الوقت يخلق جمهوره . والاتفاق بين هذا والجديد فى علم الأخلاق واضح للغاية ، فكما أن نيبا أو مصلحا يوجه « نداء البطولة » لكل من

يستطيع الاستماع إليه ، وكما أنه يحدد حفنة من تلاميذه الذين يحدون بدورهم تلاميذ آخرين إلى أن تنضم إلى الجماعة كلها ، يستطيع الفنان الكبير عاجلا أو آجلا أن يجمع حلقة من المعجبين تكون كبقعة من الزيت تنتشر تدريجيا إلى أن تضم الجمهور كله في نهاية الأمر . ولم يتمكن سيزان من أن يبيع خلال حياته لوحة واحدة من لوحاته ، واليوم يشتري المعجبون أقلها في دقيقة واحدة بالملايين . هذا هو المجد . ويلوح أن سيزان الرسام لم يجده في الطرق التي أشار إليها الأستاذ «للو» .

هذه الطرق ، في الواقع ، أصبحت اليوم طرقا عريضة للفن ، لكنها كانت بالنسبة للفنانين في الماضي أزقة موحشة طالما جازفوا بجهاثهم بالسير فيها . . . وقد يقال إنهم كانوا يسافرون فيها على جماعات . . . وهنا زد بفكرة المدارس والأساليب والأنواع وهي طبعاً حقائق ، وليس من الضروري أن يكون الإنسان خبيراً لكي يرسم جدولاً للقرن السابع عشر ، وآخر للثامن عشر ، أو لكي يميز رسماً لإيطاليا عن رسم فرنسي أو عن رسم ألماني في نفس عصر معين . ويقدم لنا تاريخ الفنون مجموعات طبيعية تشترك في نفس المفاهيم الجمالية ، ونفس الوسائل الفنية ، منها مثلاً في إيطاليا المدارس السينية والفلورنسية والأومبروية والرومانية والتينيسية والومباردية .

ومع ذلك فنظرية المدارس لا تتمتع بالتماسك الذي ينسب إليها عادة . وإذا كان من حقنا أن نتحدث عن مدرسة فرنسية في القرن السابع عشر ، فإنه ليس من حقنا أن نقس أن هذه المدارس تضم مصورين يختلفون بعضهم عن بعض كما هو الشأن بين بوسان والإخوة لوان وكلود جيليه وريجو وفيليب دي شامباني وجورج ديلا تور . والانطباعة التي قد نتصور أنها أكثر تماسكاً ليست مدرسة بالمعنى الصحيح . فالمصورون الانطباعيون قد اتبعوا طرقاً متباينة ، رغم الصداقة التي كانت تربطهم ورغم آرائهم المشتركة ،

ورغم العداء الصريح الذى كانوا يمارسونه بعضهم ضد البعض ، والتشابه النسبي الذى كان بينهم فى بادئ الأمر . وهناك فرق كبير جدا بين مونييه حين رسم لوحة « النفيس » ، زهر اللوتس الأبيض ، ورينوار حين رسم لوحة « لافاندير » ، زهر اللافاندر ، أو سيزان حين رسم « المستحاثات » . إذا فرضنا أن سيزان مثل ديجا ، يمكن أن يوضع فى مصاف الانطباعيين ، وهو الأمر الذى يرفضه جميع النقاد . و « مدرسة باريس » الحديثة يمكن أن تكون مصدر بحث شبيه بهذا الذى تقول به عن الانطباعيين . ولهذا فنحن مضطرون أغلب الوقت — لكيلا نبسط الأمور أكثر من اللازم — إلى إجراء تقسيمات فرعية تودى فى النهاية إلى الفردية .

وفى مجال الفن — ولا بد أن تتفق فى هذا — يعتبر الفرد أكثر واقعية من الجماعة ، والشخصية تطبع الأعمال بالقدر الصحيح لعبقريتها ، ولهذا فإن أكبر الفنانين يذهبون إلى ما وراء حدود التقسيمات العامة . ولا شك أن ميكلا أنجلو ينتمى إلى عصر النهضة ، ولكنه هو ميكلا أنجلو قبل كل شيء ، كما أن فيكتور هوغو ، هو فيكتور هوغو قبل كل شيء ، وماذا يمكن أن نعرف عن رامبراندت عندما تقرأ فى القاموس أنه كان فنانا هولنديا من بين آخرين؟ لهذا يتعرض أكثر الكتاب والمصورين والمثاليين تمثيلا لعصرهم إلى أن يعتبروا أقلهم عظمة وأقلهم أصالة فى عصرهم ؛ فهم يبن معاصريهم يتأثرون أكثر ما يتأثرون سلبيا بالاتجاهات الجمالية السائدة ، وهم بهذا يعكسونها بأكثر ما يمكن من أمانة — أليست حالة الذوق حوالى عام ١٩٠٠ مثلة فى أعمال جيرالدى أكثر منها لدى فاليرى . وفى أعمال جورج أوغست أكثر منها لدى مارسيل بروست ، وفى مسرحيات باتاى أكثر منها فى مسرحية أكلوديل ؟ ويقول الأستاذ لالو إن مفاهيم « تين » تفسر التعميمات الهزيلة أحسن من تفسيرها لفرديات العبقرية ، وهى حقا شاذة فى يثنها وفى وسط جنسها ، وجديدة فى لحظتها (٣٤) ، وهى ليست بأقل من ذلك فى مدرستها . فالهجوم الذى يقدمه الأستاذ « لالو » ضد « تين » هو أيضا فى نظرنا هجوم على مفاهيمه هو .

ولقد كان «لألو» - وهذا مسلم به - أحجى وأفطن من أن يجهل ما يأتي به الفنان من جديد في فنه . إنه يقول وهو على حق : « إن أقوى تقليد في العصور الوسطى كان نسيجاً من عدد كبير من المواهب الفردية » . فعندما كان يجري « بنسهمين مزدوجين لكأندرائية ما » ، على مدى فترة عشر سنوات فقط رقة اثنين من سادة المهنة يختلفان ، ولا شك يتنافسان ، كان كل سهم يميز بينات واضحة واختلافات مقصودة ؛ إذ أنه في العصور التي كانت تكون فيها « التقليد » الشهيرة ، التي أصبح احترامها بمثابة الخرافة . كان التقليد الوحيد هو العيش في فن العصر ، وعدم التفكير أبداً في تقليد نموذج ما تقليداً أعمى .. وإذا كان مبدعو تقليد ما يتصفون بالتقليدية قدر ما يتصف نحن اليوم بما أبدعوا شيئاً . ففي مجال الفنون الصناعية مثلاً كان يمكن أن ينقل القرن الثامن عشر أعمال القرن السابع عشر ، الذي كان يمكن أن يطبع السادس عشر بخاتمه ... فال تقليد الحقيقي لفن حي كما هي الحال بالنسبة لكل جسد ، هو الحياة ، ولهذا يصبح التقليد هو التطور المستمر (٢٥) :

إننا نوافق على ذلك ، ولو أننا نعجب حيث يصبح الأمر كذلك أن يقال إن أعمال الأفراد التلقائية تتجمع في غاية واحدة ، وإن الأعمال الأصلية متفقة وروح طريقة التنفيذ الفنية القائمة . فهل تتفق أساليب عصر لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ولويس السادس عشر والإمبراطورية ؟ .. وإذا كانت الوسائل الفنية التنفيذية القائمة تقدم نفس الطابع فكيف يمكن أن تتجدد ؟ ... إذ أنه في نهاية الأمر لا يمكن أن يتطور الفن إلا بأولئك الذين يدفعون به إلى التطور . وبعبارة أخرى فإن الفن اختراع ، وكل اختراع يتطلب مخترعين ، ولكن لا بد أن نحذر في هذا المقام من أن تقع فريسة لنظرة رجعية يوقننا فيها التاريخ ، أو تؤدي بنا إليها زيارة المتاحف . فكل هذه الأعمال التي نتأمل فيها تتبع من ذاتها ، أي بنوع من النمو المستمر الآتي من أعقابها ، دون جهد ودون دفع مفاجئ . ولا شك أنها تخرج بعضها من بعض ، لكنها تخرج على هيئة سلسلة من الاضطرابات ، كلها تمثل أعمالاً إبداعية بقدرها .

ويقول لنا الأستاذ لالو، مامناه: إن الفنان يبدأ في الواقع من أشكال مغنية يستوحيا ليفرض بعدها أشكالا جديدة ، وهكذا توجد لديه إرادة شعورية أولا شعورية ، لكنها مؤكدة ، للاتصال بما سبقه ، وهذه الإرادة تنطبق تماما وإرادة الفنان في أن يصبح هو نفسه . فكل من يكتفى بالتقاليد لن يكون إلا صانعا أو عاملا ، ولا يمكن أن يكون فنانا ، وقد قالها مالرو بصيغة جملة ؛ يبدأ كل فنان بالتقليد الفعلي أولا ، والمصور ينتقل من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، كما ينتقل الأديب من عالم الألفاظ إلى عالم آخر للألفاظ ، بنفس الطريقة التي ينتقل بها الموسيق من موسيقى إلى موسيقى (٣٦) . والعبرى ، ونكرها هنا مرة أخرى ، لا يخضع لصيغ عصره ، مادام — على عكس ذلك — يقوم بإبداع صيغ أخرى ، وهو بهذا يحدد عصره تحديدا جماليا، كما سوف تراه الأجيال المقبلة .

الفردى السكلى

الفرد نقطة البدء في كل شيء : هذا هو المبدأ الحقيقى لكل إبداع ، ويمكن التحقق من محتته في مجال الإبداع الفنى . إلا أن من الضرورى الاتفاق أولا على معانى بعض الألفاظ حتى لا يحدث الخلط . فهناك فردية جمالية لا تنقل قدرة على الهدم عن الفردية الأخلاقية ؛ إذ ما كان للفنانين الذين مارسوها أن ينتجوا شيئا هاما إن هم اتبعوها إلى النهاية . لذا يحسن أن تؤكد أن الفن يفرس جذوره في العمل الشخصى ، لا في العمل الفردى ، لأن الفردية مهما يكن الأمر ضيقة محددة .

وبين الشخصى والفردى تمييز يكاد يكون تقليديا . وكما أن الشخصى يحدد الأشخاص الآخرين في أعماق ذاته هو ، نجد أن الفن يحل بطريقته ذلك التناقض الذى يقوم بين الفردية والجماعية ، خلال ممارسته لعبادة القيم الفنية

بأن يتعدى حدود هذا التناقض ، أى بأن يصل إلى ما فى الجماعى والفردى من ناحية إنسانية كلية. وهكذا يصبح التناقض فى الفن تناقض «الفرد الكلى» (٥).
لها الحقيقة : ما من شيء فى الفن يمس المشاعر مساعمة كليا إلا ما خرج من أعماق النفس وأخصها وأكثرها شخصية . ما من شيء يحرك العواطف ويفتح القلوب إلا ما كان قادراً على تقديم نغم «النفوس الفريدة» بحيث لا يحل محلها شيء . وبما لا تنسى . هذا هو ما يصنعه الفنان شعورياً أو لا شعورياً من نفسه فى عمله الفنى ، نقصد طابعه هو وحقيقته هو اللذين يضيفهما على ذلك العمل . ويذكر لا كرينيل ، أن الجزء من القصة الذى يلتفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنه هذه الحياة تتضح فى كثير من الحالات من خلال الأسلوب أكثر منها داخل ما يحويه العمل ذاته ، فالمواد الأولية والموضوعات والأفكار غالباً ما تكون هى التى يعرفها جميع الناس ، وقد قال بوفون فى هذا الصدد : «إن الأسلوب هو الإنسان نفسه» . لهذا لا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب . ويقول لنا سيزان : «إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقة الفنان فى التعبير» . والضرورة التى تفرض نفسها على الموسيقى والمصور والقصصى الشاعر هى أن يبدأ من نفسه وأن يكون ذاته . . . ولا يمكن أن يحدث هذا إلا عن طريق مجهود بطولى يرمى إلى تجديد عمله من ذاته هذه . وحتى زولا كان مقتنعا بهذه الحقيقة أكثر من أى شخص آخر ، وقد كان أبعد الناس عن الفردية ، ألا يقول : «إن العمل الفنى إظهار حروفى للشخصية» .

وثمة حقيقة أخرى ليست بأقل قابلية للطعن ، ألا وهى القائلة : عبر عن نفسك فى أصالة تصبح أنت الآخرين أيضاً . لقد اهتم دوميه ومانيه وديجا ورينوار وهنرى راسو جميعهم لاشك باختراع فنهم فى التصوير ،

* إيمانويل هو الذى وضع هذا التعبير فى سرد حياته : من هو هذا الرجل ؟ أو المفرد الكلى .

وكان اهتمامهم هذا كبيراً لدرجة لم يفكروا معها في خلق فن التصوير الفرنسى . لكن هل رأينا فنانين أكثر منهم فرنسية ؟ لا يمكن أن يكون العمل الفنى بلا موطن ، مثله فى هذا مثل ميدعه ، وكلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه ، وكلما تصبح عصارة لهم ، وكلما تغذيههم هم كذلك . « وكما أن التربة والكرمة قد أصبحتا هذا النبيذ الذى يشيد بمجدهما ، ولم تعد هناك لا تربة ولا كرمة ، بل نبيذ الخشب ، فإن فرنسا قد أصبحت يوماً بعد يوم موسيقى ما يفضل أعمال كوبران أو دى بوسى ، كما أصبحت إسبانيا أيضاً بفضل فيكتوريا أو مانويل دى فاللا (٢٧) .

وكل موسيقى ، وكل أدب ، وكل تصور ، لابد أن يكون قومياً أو لا يكون . لكن لابد أن نضيف على الفور : إنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون . وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصداً ، وهذا هو ما يقضى حتماً على فكرة الوطنية الفنية . فطالب العمل الفنى بأن يكيف نفسه بنموذج وطنى مرسوم مقدماً معناه القضاء عليه ، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق ، ومعناه محو صفته « الفريدة » وقوته العالمية ، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة . ولقد أوضح أندريه جيد هذا خلال تحقيق أجراه « القوميون » قبل الحرب عام ١٩١٤ حيث قال : « من الجائز أن نتصور شعباً بلا أدب ، شعباً أصم أبكم إن صح التعبير ، لكن كيف نتصور أدباً لا يكون معبراً عن أحد ؟ . ألم يكن من الأجدى والأصوب أن نتساءل عما إذا كان من المستطاع أن نطلق تعبير « الأدب الرفيع » على أدب ما لا يتمتع بصفة الأهمية العالمية ، بالإضافة إلى قيمته التمثيلية التى لا جدال فيها نقصد ببساطة أهمية إنسانية ؟ (٢٨) .

ذلك أن عبقرية شعب ما — كما تتضح فى الأعمال الفنية — شئ آخر غير العقلية الجماعية التى يقول بها علماء الاجتماع . فهى لا تتضح أكثر تنوعاً

وأكثر تعقيداً فحسب ، بل إنها أكبر ثروة في القيم مادامت الشخصيات الفنية الكبرى هي التي تقوم بدور الكشف عنها وإخفاء الصفة الحاضرة عليها . وأنا أعتقد أن العبقرية العميقة لمصرنا تختلف اختلافاً كبيراً عما تعود مختلف النقاد السطحيين على تسميته « الروح الفرنسية » ، تلك التي لا تتجاوز في غالب الأحيان طريقة معينة لإضفاء بعض البريق على أفكار سطحية ، بل وهي لا يمكن أن تكون على أكثر التقدير إلا الروح العامة الشعبية ؟ ومهما يكن لافورج ورامبو ومالارميه قليلي الشعبية ، فإني أظنهم لا يقلون كالا في الفرنسية عما يعتقد اليوم عن لافيدان أو دوني أو روستان . وهل ندعى أن موريس باريس كان أقل فرنسية ، لأننا نجد عنده صورة إسبانية سطحية ؟ وما هذه العطور ، وذلك الخبز وحب الموت الذي يقارب الحب ، وهذا النغم المحطم ، وذلك الأسلوب الذي يصبح صيحة نفير الكوميديا بعض الشيء ، وانحناء القوس الجميلة هذه أولاً ، يتلوها لجأة هذا السكون ... هل يبدو لنا لجأة وكأنه أكثر فرنسية عندما نتحدث عن اللورين ؟ ليس من العسير أن نعترف بأن بوليث ورنيه وأنا تول فرنسيون ، لكن لا بد أن نقبل أيضاً بأن يكون كلوديل كذلك أيضاً وبطريقة أوضح كثيراً . إنه فرنسي بطريقة جديدة . إلا أن العبقرية الفرنسية تزداد وتثري وتتحد كل يوم . وإذا أمكننا منذ اليوم أن نقول ماهي ، ماهي لا أكثر من ذلك ، وبالأأسف .. لكن معنى هذا أن نقول ، بنفس التعبير إنها عاشت (٣٩) .

لكن مامن عمل فني أساساً يبدأ من الفردية ليذهب إلى ما وراء الجماعة إلا ودخل إلى نطاق الكلية . إن المشاهدة تصبح هنا سطحية فيما يتعلق بالكلاسيكية . لكن الرومانتيكيين وقد تعلقوا بأهداب ذاتهم أكثر من غيرهم ، يثبتون هذه الحقيقة كما يثبتها الكلاسيكيون تماماً ، فما كانت « رينيه » عند شاتوبريان ، ولا جوليان سوزيل عند ستانداي ، ولا مافريد عند بايرون ، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد ، وهي لا تنكث أيضاً

بالتميز عن القلق الجليل واحد فحسب ، بل إنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تمثل فيها من إنسانية عامة . وذلك أن الفردية ، إذا فهمناها في أعماقها لا تتعارض والعالمية ، ألا يحمل كل إنسان ، حسب قول مونتني ، في طياته « شكل الحياة البشرية » ؟ وإن لم يكن هذا الإنسان مجنونا محصوراً في حدود عقده ، فإنه يجد في أقصى حدود إخلاصه ، الصفات الدائمة للطبيعة وللصير البشرى ، مع أشباهه الذين يعيشون فيه أكثر مما يعيش هو في نفسه . ويستطيع الفنان في أقصى أعماق عزلته أن يخلق اليوم بالآخرين من الناس ، هكذا يكتب بازين . واليوم أصبحت العزلة ذات مرارة ، حيث لم يعد الفنان المنزل مفهوماً . ومع ذلك فقد كانت دائماً مصيره . أليست ضرورية ، هذه العزلة ، ليتمكن من الانصراف إلى نفسه وليتمكن من التحدث من أجل الجميع ؟ لقد قالها جوته : « كلما ضم الإنسان نفسه نحو نفسه أو شك على التوصل إلى النفوس الشقيقة » .

لهذا لا تحمل القاعدة أى استثناء ، والحد الأقصى من الفردية في مجال الفن هو الذى يضمن للعمل الفني الحد الأقصى من العالمية . أليست النقوش البارزة التى قدمها تافان ، أو تمثال « التقي » الذى صوره « أفنيون » ، أو عيد الفصح للفنان جريكو ، موضع إعجاب الجميع ، لأنها كانت جميعاً فى بادئ الأمر أكثر الأعمال وأقواها فردية ؟ نعم ... « إن أكثر الأعمال الفنية إنسانية » ، والى تظل موضع الاهتمام على أوسع نطاق هى بعينها أكثرها خاصة ، هى والى تتضح فيها كذلك على أكثر الخصوص عبقرية جنس من خلال عبقرية فرد . ومن يكون أكثر قومية من ايشيل وداتى وشكسبير وسيرفانت ومولير وجوته وايسن ودوستيفسكى ؟ ومن يكون أكثر إنسانية منهم ؟ وأيضاً أكثر فردية ؟ إذ لا بد فى نهاية الامر أن نفهم أن هذه التمييزات الثلاثة تترتب بعضها فوق بعض ، وأن ما من عمل فنى يكتسب مغزى عالمياً إلا وكان يتمتع أصلاً بمغزى قومى ، على أن العمل

الذى يكتسب معنى قومياً يكون قد اتصف أولاً بأنه فردى . وقد قال هيبيل هنا : إن الفردية طريق أكثر منه هدف .. وماهى بأحسن طريق ، بل هى الطريق الوحيد ، (٤٠) .

مريضة الفنان

ليست للفردية التى تتناولها هنا علاقة ما — لعل القارىء قد تبين هذا — بفردية المظهر أو القول ، تلك الفردية السطحية التى يسهل العثور عليها بطريق مباشر ، والتى تتضح عند إنسان يتعمد أنه يكون فريداً ، . بل إن الأمر أمر الكشف عن «الآنا» العميقة لدى الفنان ، الكشف عنها لذاتها . ومن ناحية أخرى فإن الإنسانية لا يمكن أن تختلط والآراء وردود الفعل والعادات لدى جماعة ما مهما فرض فيها من اتساع ، ولكن لابد من الكشف عنها دائماً ومن جديد داخل قوقعة العقلية التى تختفى داخلها . هنا يصبح العمل المنطوى على العبقرية هو أكثر الأعمال أصالة ، بكل ماتحمل هذه الكلمة من معان ، وأقلها خضوعاً للتقاليد المدرسية وللتأثيرات التى يقع المؤلف تحتها . لكن كيف نتحدث عن الأصالة ، سواء أكانت طيبة أم رديئة ، أو عن التأثيرات والتقاليد دون أن تثير خلية من المشاكل ، ونضطر إلى إضفاء توضيحات جديدة عليها؟ .

إن الإبداع الفنى الذى يفتح شيئاً من جديد لابد وأن يكون ثورياً فى قليله أو كثيره . ذلك أن الفنان لا يستطيع أن يكشف تماماً عن حقيقته الشخصية التى تقابل والحقيقة البشرية ، حتى فى العصور التى تنفرس فيها التقاليد غرساً متيناً ، إلا إذا كشف ، وهو يكاد يدافع حتى عن جسده ، عن النفاق الاجتماعى وعن الأكاذيب والأحكام الخاطئة . ومادامت هذه الحقيقة تتضح قبل كل شيء بالأسلوب ، فإن الفن لا يستطيع أن يحترق طريقه إلا بأن يعدل من الأساليب القائمة ، وأن يقضى على النظم السائدة ويحطم

الاشكال التقليدية . ولاشك أن من الخطأ أن يوصف لهذا السبب ، بأنه طائش ، لاشئ . إلا أنه منمخلص في ذاته ، كما أنه لا يمكن اتهامه بأنه يتعمد بحث الدهشة بأى ثمن إذا ما هو قصد فحسب إلى الأمانة في كل دقها بكل ما تكلفه . هل يعنى هذا أن الفنان يندفع آلياً ومن ذاته إلى الثورة ، لأنه ثائر بطبيعته ؟ لقد قال بعض الرومانتيكيين بهذا ، وقد أمن فلوير على طريقته بهذا حين ندد « بالبورجوازيين » رغم أنه كان « بورجوازيًا » . كما أقنع الشعراء والرسامون « للملاعين » الرأى العام بهذا ، ومع ذلك فقد وصل موضوع الشاعر الثائر إلى أقصى حدود الجرأة لدى مدارس المستقبلية والدادا والسرالية . حيث يتحدث مارييتى عن الرفرفة الثورية الكبرى لأعلام « الفجر » ، ويشيد « بالقوة الانقلاية الحارقة » ، ويصبح قائلاً : « إن لوتنا أحمر . إننا نحب اللون الأحمر » (٤١) — وأرادت السريالية لنفسها أن تكون « ... صيحة الروح التي صممت إلى النهاية على تحطيم أغلالها ... حتى وإن لزم الأمر ، بمطارق مادية » (٤٢) . وقد وصل الأمر بالكاتب اليسارى المتطرف جان كاسو إلى حد القول « بأن الشعر كان دائماً صيحة احتجاج .. وبأنه لا توجد بين العمل الشاعرى والعمل الثورى إلا خطوة واحدة » (٤٣) .

مع هذا لا بد لنا من أن نتجنب اللعب بالألفاظ أو أن نعمم حالات هى فى مجموعها نادرة ، وهى من التاريخ الحديث فحسب . فالثورة التى يقوم بها الفنان ثورة فنية أساساً . وحتى إذا كانت تتمثل فى ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية ، فإن الربط هنا عابر ، والمبدع عامة رجل هادئ . بل إنه غالباً ما يحترم النظام القائم ، لأنه على أقل تقدير ، يظل منشغلاً تماماً بعمله ، ويجاهد جهاداً مباشراً وفعالاً من أجل هدم التقليدى من الأمور التى يريد هدمها لأنه يشكو منها . لكن هل هناك ما يدعو دائماً إلى الشكوى ؟ كلا . لكن الذى يحدث هو أن تستقبل جرأته استقبالا حسناً . وأن يتم الاعتراف بمزايا عمله ، وأن تقدم له السلطات

التشجيع والمكافأة في سخاء . فلماذا إذا يثور وقد أصبح موضع الإعجاب والاحتراف والتدليل ، أو على الأقل التقدير ؟ هل كان رافائيل وروبانس وفيلبا سكين من الثائرين ؟ أو كان كورنى وراسين وفاليري من المحتجين ؟ هل نسى لوالى وياخ وموزار ورامو « بنور العنف » ؟ كلا . . .

الواقع أن الثورة أسبابا اجتماعية أكثر منها فنية، فهي عبارة عن تصد يقوم به الفرد حين يصيبه الوعي بحقوقه وقيمه إزاء عدم فهم البيئة وظلمها إياه ، أكان هذا صحيحا أو غير صحيح . والقول بأن الفنان اليوم كثيراً ما يئن من هذا امر قهره. فنذ بداية القرن التاسع عشر والهوة بين الذوق الشعبي والفن الحى أخذت فى العمق والازدياد ، وحتى النخبة المتعلمة نفسها ، عدا استثناء يتعلق بمسرح معين وفن قصصى معين ، لم تعد تهمل أحسن ما تهمل إلا من فنون الأمس ، لا تبالى بالجمال النض الذى تقطف ثماره حال مولده . وهنا غالبا ما يفشل الفنان فى الحصول على الشيء الوحيد الذى يبحث عنه ، تقصد الجمهور ، لكن ما كانت كل العصور بناكرة للقيم قدر عصرنا هذا . فأيام بيركليس فى اليونان ، وعصور الكاتندرايات ، لم يكن ينظر الناس إلى وراثهم، وكان أحدث الأعمال هو أكثرها جمالا . كما كان الناس يتسارعون فى فلورنسا ليروا تمثال « بيرسيه » لسيلى بمجرد خروجه من قلبه وفى روما كان البابا ومعيته ينتظرون فى فروغ صبر أن يكشف ميكل انجلو عن سقف قصر السكستين ، وفى قصر استهارزى ، ما كاد ينتهى هايدن من تركيب سيمفونية. ما ويحب المداد الذى كتبها به حتى يتم نقلها وتوزيعها على المناضد ، وتنفيذها ... وهذه العصور السعيدة التى كان الأمراء والبورجوازيون فيها يقدرون الفنان حق التقدير ، ويرفون إليه طلباتهم ، أكان الفنان ، بصرف النظر عما وصف به أحيانا بأنه خادم لهم ، أكان يفكر فى الصياح فى وجه الأمراء والبورجوازيين ؟

ليست المذاهب الجمالية الحديثة التى تجعل من الإصالة أساسا للقيم بعديّة

الصلة بما يصيب الجمهور من خلط . ولا بد من أن نعترف بهذا . طبيعى أن يصبح الفنان الكبير أصيلا ، تزداد عظيمته كلما ازدادت أصالته . ومن حقه أن يصبح هكذا ، وعليه الواجب الذى يحتلط بواجب الإخلاص لما لديه من أحسن الوحي . ومع هذا فقد كان القداى فى هذا المجال أقل حساسية من معاصرنا ، حيث كانوا يقبلون العمل فى جماعات وطرق موضوعات معروفة فى لغة معروفة ، ولم يكونوا يعتقدون أن مما ينقص من شرفهم أن يرموا إلى بحث السرور فى نفس الجميع ، ولذا كانوا يكرسون أعمالهم للجميع . . . غير أن الفردية قد مرّت من هذه الثغرة ، وأصبحت الأصالة حاجة ومطلبا وهدفا بدلا من أن تكون علامة لاشعورية للعبقريّة . وليس الأمر أن يكتب الكاتب جيدا أو أن يرسم المصور جيدا ، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره ؛ إذ لم يعد الفنان يريد أو يستطيع أن يكون منفذا ماهرا ، أو حتى موهوبا ، لشكل ما سبق أن عرفه الناس ، بل إنه يريد أن يقدم تعريفا للجمال لا ينتظره أو يتوقّعه أحد ، ويريد أن يكون له أسلوبه هو وطريقته هو وعالمه هو الذى لا يشبه أى عالم آخر ، و « رمزّه هو ، هو « المعقد » عند فان جوخ »* ، ولا يمكن أن يكون أى شخص آخر حقا ... هو فان جوخ . وسوف يبقى فان جوخ بالنسبة للذين يحاولون إخراج عبقريتهم ، أولئك الذين قد يصيهم شرف الفن أكثر مما يصيب ، هو المبالغة ، والجرأة البالغة والاصطناع الواضح المكشوف الذى يضعه الناس موضع التشكك رغم تصفيق المتعجرفين .

على كل ، ليست الأصالة الحقّة عدوانية بالضرورة ، لكنها تتفق والتحفّظ والابتعاد . . . بل والسطحية ظاهرا ، وكأننا فى المبالغين فى

(*) يقول مالرو (انظر ص ١١٧٠) إن الإرادة الأساسية لفنان الحديث هي أن يتمكن من إخضاع كل شيء لآسلوبه هو وقل كل شيء أكثر الأشياء نقاء وتجردا رمزّه هو « المعقد » عند فان جوخ .

أناقتهم ، يقلت الفن الرفيع من مجال النظرة السطحية ، بحيث لا تلاحظه من أول وهلة . وليست الأصالة في كل شيء — هكذا يرى موروا — إلا طريقة لا تقلد يتبعها صاحبها ليصبح شبيها بالاس جميعا .

وهكذا لا يخاف الفنان الكبير من أن يقلد أفكار الناس جميعا مادام متمكنا من تجديدها ، ومهما تكن عتيقة أو مكرورة . « ضع فكرة عادية في مكانها ، نظفها وجدد بريقها ، وألق عليها ضوءاً يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، انتعاشها هذا الذي كانت تتصف به ، عندما نبعت من منبعها الأول — تجد نفسك وقد أخرجت عملاً شاعرياً . . وهكذا يقول « كوكتو » (٤) : ألم تقل شيئاً جديداً ؟ وماذا بعد ذلك ؟ وهل اخترع ميكل أنجلو موضوع « حساب الآخرة » ؟ أو مولير قصة دون جوان ؟ أو جوتة قصة فاوست ؟ أو فاجنر قصة تريستان ؟ وهل كانوا أقل أصالة في هذا من سابقهم ؟

إن الاختراع في الفن صفة ثانوية ، والمخترعون يسكنون في الشوارع ، لكن النادر هو هذا العبقرى الذي يكتشف اختراعات الآخرين ويضفي عليها الحياة ، وما فكرة الواحد إلا فكرة الجميع ، وهي مادة تمر بلا انقطاع في عقول الكثرة الغالبة وتهزها ، فإذا ما استقبلها آخر الناس وأفاد بما تم فيها من أعمال ، ثم فرض عليها صيغته هو ، تمكن من أن يضفي عليها اسمه هو .

المؤكد أن هناك أعمالاً أكثر أصالة وثورية من غيرها ، لا يمكن في الموسيقى مثلاً حصرها إن نحن عددناها من « السيمفونية الخيالية » إلى « بيلياس » إلى حفل « تقديس الربيع » أو إلى « الخس المقطوعات الصغار » ١٦ ، لشونبيرج ، ومع هذا فإذا دققنا النظر لوجدنا أن الأصالة المطلقة غير موجودة ، وأثر المفاجأة الذي يأتي من كشف جديد سرعان ما يخفى ،

وسرعان ما نجد وراء أكبر المجددين آثار السادة الذين أوحوا له بهذا . مثال ذلك فاجزر وراء شونيرج ، وريمسكى وراء سترافسكى ، وسان سانس وراء رافيل . وقد كان للسابقين الذين أوحوا إلى دى بوسنى أثر كبير رغم التجديد العظيم الذى أتى به ، والمؤكد كل التأكيد أن وحي المقطوعات الأخيرة ليست موجود فى «مقدمات» دى بوسنى . وقبل كلود آشيل ، كان ريشار العظيم قد دفع بالإبداع الهارمونى شوطاً بعيداً ، وظهر ريشار فى آخر عصر دى بوسنى ، لبؤلف «السكر» ويكتشف كنوزاً فى مجال الهارمونى . وقد كشف موسورجسكى بعبقريته الفريدة عن مجال استوحى منه دى بوسنى الكثير . وهكذا لم يخرج دى بوسنى من العدم فجأة ، لكن أعماله تنطوى على شخصية عظيمة تعكس ولا شك عمقاً هائلة بعثت الثورة فى عالم الموسيقى وبالاختصار «لا يوجد فى الفن جيل نبع من ذاته ، وهناك سلسلة طويلة تربط بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة . ويصبح هؤلاء المجدودون بأعلى صوتهم ليخفوا تحت قليل من التراب تلك الحلقات من السلاسل التى تدمى أسفل سيقانهم» (٤٦) . وقد قال جيرود فى شيء من الرقة : «إن كل أدب يعيش من النقل والاقتباس، عدا الأول لئلا لا نعرفه» .

هل لنا إذا أن تؤكد أن المبدع ، مهما تكن جرأته فى التجديد ، يندمج فى تقليد يعمل على استمراره ، حتى حين يتعداه ويقلبه رأساً على عقب ؟ الحق أن الواقع أكثر تعقيداً من هذا . فما لاشك فيه أن كل إنسان يدين لغيره بشئ ما . لكن ماهى التقاليد : أمى التعليم الرسمى ، أم الميراث عن الأجداد ، أم الجمالية السائدة ، أم الذوق القائم فى عصر ما وفى مكان ما ؟ إن هناك من أعظم الفنانين — وليس هذا من قبيل الخيال — من يشعرون بالطمأنينة وهم يباشرون نوعاً من التقليد يعرفه الجميع ، دون أن يتنازلوا عن شئ من شخصياتهم . وكان هذا التقليد يساعدهم على النمو والتطور ، وكانوا يعملون

بدورهم على تنميته وإحيائه ، وبدلنا التاريخ في مجال الفنون الجميلة على أن الاتجاهين التقليدي والثوري يتبادلان الظهور ، فقد سدت الأكاديمية الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر قانونا للرسم واستخدام الألوان وتعبيرات الوجه ، دون أن تترك للفنان حرية ما في ممارسة أى تفصيل من تفاصيل العالم المادى أو الروحى . فهل يعنى هذا أن ذلك العصر لم ينتج إلا أردأ الرسامين ؟ وعلى كل فإن الميل نحو الانفصال عن الماضى — فى أوروبا على الأقل — هو الذى يسيطر من عصر لآخر ، وقد أدى هذا الانفصال فيما أدى إلى النهضة العظيمة فى القرن الماضى . أليس إذاً هذا قانونا بشريا فى الفن كما هو الحال فى الحياة أن ينكر الإنسان من وجهه ؟ أليس هذا الموقف القاطع هو الوحيد الذى يسمح بالتخلص من بريق المجد المعترف به ومقاومته حتى تصبح للفنان شخصيته ، وبالتالي يتمكن من التوصل إلى الإبداع ؟ .

هذه حقيقة واضحة . هل تكون الحركة الأولى التى يقوم بها المبدع هى أن يثور ضد تقليد قائم ؟ . . . وهل تصبح الحركة الثانية التى تأتى بعدها مباشرة ، اللهم إلا إذا غمرته الأولى ، أن يطالب بتقليد جديد ، وأن يبحث لنفسه عن أساتذة آخرين ، وعن أجداد آخرين ، وأن يشكل لنفسه أسرة أخرى يحبها قلبه ؟ إن رونسار وأصدقائه يسخرون من أدب العصور الوسطى ، لكنهم يعيدون هوميروس وفيرجيل وهوراس وباندرا وبولوتارك إلى الحياة ، وينهلون من الفن الإيطالى . وهو جو يأنف من الكلاسيكيين ، لكنه مد يده إلى شكسبير ، وكلوذيل يؤمن بأن فيرلين ومالالارميه هما العدم ، لكنه يستوحى فنه من إيشيل والكتب المقدسة . ويريتون يريد أن يلقى أرضا بكل شيء ، لكنه يكشف للسريالية عن مؤثرها الأوائل بما بينهم من انعدام فى التماسك ، فنند سوفيت إلى جارى ، مرا بسادونيرفال ويودلير ورمبو لوتريامون، وكل هؤلاء ذوو بصائر شفاقة،

تنفذ إلى حقائق الأشياء على مر العصور . ويتجلى هذا في أسلوبهم الذى يكشف عن المشاعر المشتركة للإنسانية والنوازع الطبيعية التى ترخر بها نفوس البشر . ومن هذه الناحية ، نجد أن رينوار يشبه روبانس وفراجونار أكثر مما يشبه لوتريك وديجا . « سيزان لا يمت بقرابة لمونه الذى يستقبل أعماله ، أكثر من قرابته لبوسان وشاردان ، ويشيء من قرابة الدم إلى جريكو . وموديلاني شقيق لاوتسلو وبيروقدر شبه لفنان ما يأتى من مونمارتر أو مونبارناس . والرسم « روك » أقرب لرامبرانت وفنانى الزجاج الملون فى العصور الوسطى منه لمعاصره ماتيس . ويذهب بيكاسو إلى أبعد من ذلك ، حيث يحيط نفسه بنحات عصر ما قبل التاريخ ، مثل صانعى الأواني الفخارية من بلاد يرو والتصويريين الزوج .

الفنان الذى يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالاً . لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من فن غيره وإن هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال . وأقل الفنانين فناً صحيحاً هم الذين يخافون هذه التأثيرات ، فى حين أن الشخصيات القوية هى التى تحاول أن تفيد منها . وهكذا لن يأتف المبدع من أن يقلد غيره ، لأنه يعرف أن أصلاته لن تتعرض لخطر ما ، فهو مهما استقى من ينابيع فن آخر فإنه سيظل محتفظاً بذاتيته من هناك المثل الذى قاله كوكتو : « إن الفنان الأصل هو من أوتى القدرة على النقل ، فما عليه إذاً إلا أن ينقل حتى يصبح أصيلاً » (٤٧) بل وأكثر من هذا إنه كما قلنا آنفاً لن يكتشف عالمه هو إلا إذا قلد الآخرين ، وكمن الفنانين يدأون حياتهم بتقليد الأعمال التى يعجبون بها تقليد أحاسياً ، ثم ينفصلون عنها ليثبتوا أقدام أسلوبهم الشخصى ... وقد شرع موزوا بناء على نصيحة أستاذه آلان ، فى أن ينقل قصة « دير بارم » لستندال من أولها إلى آخرها ، ومع هذا فالنقل لم يضره فى شيء . هذا القانون يؤكد أعظم الفنانين ، حتى الشعراء « الملائين » - وسواء بدأ فنان ما فى الرسم أو التأليف ، عاجلاً أو أجلاً ، مهما تكن قوة أعماله الأولى ، فهناك وراءه

قاعة النصور والكاتدرائية والمتحف والمكتبة والاستماع (٨) ولطالما صاح سيزان قائلا: «إني أريد أن أصور كما لو لم يكن قد صور أحد من قبلي». ومع ذلك فهو يسارع إلى متحف اللوفر ليبحث فيه عن بعض الأفكار، وهو كجميع إخوته يصور وقد «بهرتة بعض لوحات يحملها خلف جفون عينيه وتكفيه لكي ينسى العالم» (*).

لكن سيزان لا يحمل خلف جفون عينيه أى لوحة ولهذا يحسن أن نميز بين نوعين من التأثير: الذى تقع تحت سيطرته، والذى نتخاره عن طواعية. والأول يؤثر في المبدع تأثيراً حساً أو سبئاً، ومرة أخرى نقول إنه مامن إنسان يستطيع التخلص كلية من ضغط البيئة أو من الروابط الطبيعية التى تشده إليها إن التأثرات التى يرفضها الفنان لاتحدد إلا أة نواحى العمل ثباتاً وأكثرها سطحية. ولم يكن لوزيك قد عمل مؤرخاً لملاهى الليل في العصر الجليل - نهاية القرن التاسع عشر - لما كان أكثر أهمية من شيريه. أما الأثر العميق، فإنه يختلف كل الاختلاف عن سابقه، وهو الذى يبحث

(*) انظر ص ٣٠٦ : هذه اللوحات لن تصرف سيزان عن الحياة عندما يذهب ليصور من واقع المؤثر. والذى أقوله عن هذا ينطق أساساً بيده الفنان لحياته الفنية وهو يبحث عن نفسه من خلال الآخرين. وحتى في هذا البدء ليست المكتبة أو ليس المتحف بالشيء الوحيد في حياته، بل إن هناك شيئاً خاصاً للحقيقة ونوعاً من المطالبة بأن من الداخل، ولأن العالمة غامضة. وأعتقد شخصياً هنا أن وجهة نظر مالرو في هذه الناحية طامعة أكثر مما يجب، وأنا لا أستطيع أن أقول كما يقول بأن «أكثر الحائزين براءة في الصور الوسطى، مثلهم مثل الرسام المعاصر الذى يطل أسير التاريخ؛ لن يترعوا طريقته في الأشكال التى يتتبعونها لا من خضوعها للطبيعة ولا من عاطفتهم الشخصية، لكنهم يدنون بها لتعارضهم وشكلا آخر للفن (انظر ص ٣٠٩)». فن أى شكل آخر للفن انترع هنرى روسو طيقته في الأشكال؟ يلوح أن العاطفة الشخصية، إن لم يكن الموضوع الطبيعية وحالته، هى كل شيء تقريباً، وصحيح أن لروسو الذى لم يكن ينهب الى المتاحف مثلاً أعلى في التصوير مثل بوجيو.

عنه فنان يود أن يحافظ على شخصيته ويشعر بالحاجة إلى تنويع مائدة فنه وتغيير نغمته ، لهذا نرى المبدع الحقيقي من عصر إلى عصر يلعب دور حصان طروادة داخل ثقافته ليدخل إليها فناً أجنبياً . وهو أقل تأثراً بهذا الفن لدرجة لا يشعر معها أنه يفهمه ، كنظام جديد للقيم ، وكلنة جديدة . وإذا نظرنا إلى فن الأقدمين من هذه الزاوية لوجدناه يلعب لعبصر النهضة دور الفن الأجنبي الذي يقف موقف الضد من فنون العصور الوسطى . واكتشاف العصر الرومانتيكي للعصور الوسطى هذه وإعادته تقييمها ، يعنى أن المصور الوسطى تلعب دور الخيرة الأجنبية التي تقف موقف الضد من الكلاسيكية الحديثة ، (٤٩) . ويفسر نفس العلة دور الفنون الياباني والزنجي والكلوميبي الأول والمحيطي ، واحداً بعد الآخر ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر .

هناك إذن نوعان من التأثير أو طريقتان لقبول التأثير ، معناه في الحقيقة نوع واحد مخبئ . فنحن نستقبل التأثير إما سلبياً وإما لاشعورياً ، وإذا لم يساعد التأثير على الاستمرار في طريق واحد ، كان معنى هذا ذوقاً مؤقتاً أو تائقاً سهلاً ، وكلها تعنى أنواعاً من العقم الفني . وعدا هذا يفترض التأثير وضوح فكر أصيل ينبع من الداخل . ونستطيع هنا أن نتحدث عن التأثير الخصب ، أو « تأثير إبداعى » . والعمل الذى ينتج هنا لا يصبح لا نقلاً لمودج مألوف ، أو لعمل قام به الفنان وحده . وفي هذا ترتبط العناصر الصينية في فن القرن الثامن عشر بالفن الصينى الأصيل أقل من ارتباط فن ديجما بالفن الياباني ، وأقل من ارتباط الرسم بالطباعة عند بونلر ، بهذا المنظر أو ذلك من مقامى وشوارع باريس ، لأن الروح الصينية في القرن الثامن عشر تقلد الأشكال الخارجية ، ولا تستطيع إلا تحقيق جاذبية خارجية ، في حين أن ديجما ، عندما يقلد « هوكرامى » يحتضن الحركة الإبداعية لهذا الفنان الياباني ثم يحقق وهو ينقلها جميعاً حقيقياً للرسم الغربى وأقصى رسم شرقى ، عن طريق اختصاراته وتصنيفاته العربية » (٥٠) .

لكن ما كان لدينا أن يبحث عن هو كوزاي إذا لم يكن قد وجده في طريقة ما . أريد أن أقول إن التأثيرات التي يخضع لها فنان ما تستجيب للأذواق والقدرات التي يتعرف عليها في نفسه بسهولة ، وهي لا تفيد إلا في تعريفه بثقافته نفسه ، وتقويته في الخط الذي يتبعه ، وفي إثراء وتوسيع مواهبه وقد لا يتأثر الإنسان حقاً إلا بما يستطيع جوازاً أن يخترعه (٥) .

ومهما يكن من أمر فإن الأعمال التي تؤثر فينا تتبع طريقاً يشبه طريق المعجزات في الأديان القديمة : فهي تقول ما ندفعها لقوله ، وتعطى ما نأخذ منها ، وهكذا نرى إزاء الفن الزنجي مثلاً موقفاً يختلف كل الاختلاف عنه عند التعبيرين الألمان وعند مصوري ومخاني مدرسة باريس . والذي يبحث عنه التعبيريون الألمان في الفن الزنجي ، والذي سوف يبحث عنه أيضاً فيما بعد السرياليون الفرنسيون هو المعاني الرمزية والصوفية والسحرية ، كما أن الذي سوف يقرؤه الوحشيون والتكعيديون في فن النحت الزنجي عبارة عن درس تشكيلي وتشجيع على تحطيم آخر الروابط التي تربطهم بالقوانين الطولية والنظرة الخاصة لعصر النهضة ، (٥١) .

«كلنا مخلوقات اجتماعية». هذا القول الذي يقول جوته ينطبق على الفنانين بشرط اتبائهم في نهاية الأمر إلى ذلك المجتمع المفتوح الذي تحدث عنه بيرجسون أكثر من اتبائهم إلى مجتمع معلق . وما من شك في أن الفنان لا يستطيع إلا أن يكون تابعا لزمته وبلده : لا يستطيع إلا أن يرث ثقافة

(*) انظر أندريه جيد : كل ما لا تلمه إلا عن طريق الكتب يظل غير ملموس ، لاقية له ، وإذا لم أكن قد قابلت دوستوفسكي أو نيتشه أو بلاك أو براوننج لكان على الأدبي قد تغير ، ولقد عاونوني بالأكثر على توضيح فكري . . . وأكثر من ذلك فإن "سكت" (خلال الكتب) من أ.أ.أ. أولئك الذين أنعم عليهم فكري والأثر العظيم الذي ربما أكون قد استقبلته هو أثر جوته . (اليوميات ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧)

وفنا معينا في التنفيذ ، وإلا أن يقتبس عناصر عمله الفني من المكان الذي عاش فيه ، وإلا أن يأمل في كسب إعجاب شيا به من الناس . وإلا أن ينقل إليهم المهارة التي اكتسبها . لكنه كضمير فنان لا يتأثر بالجماعة المحدودة التي ولد فيها ، ولا يقبل الضغط والتقليد القائم إلا قبولا سينا ، ولكنه ينزل عن يثته ليستند إلى نفسه أولا ، وتربطه وشائج أخوة بأساتذته من جميع الأجناس والناطقين بكل اللغات . وهو يوجه حديثه وفنه لا إلى مواطنيه لحسب ، بل إلى البشرية الحاضرة والمستقبل ، وإذا كان صحيحا أن فنه يحمل شيئا جماعيا حتى لا ينقل بحمله أكثر مما فعلت اللغة اللاتينية في عصر النهضة الإنسانية ، في إثارة الحروب والثورات ، فإن هذا الشيء الذي يحمله لا يهبط إلى درجة الأحكام التعصية التي تصدرها جماعة محدودة ، أو تنادى بها « قبيلة » خاصة لصالحها هي . وإذا كان الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون شعبيا بالمعنى الذي يمكن القول فيه بأن شكسبير وموليير وهوو و بالزواك أدباء شعبيون ، فذلك لقدرته على الوصول لجميع الشعوب عن طريق شعب واحد ، لأنه معبر عما هو بشري عالمي .

الفنان إذا عضو في مجتمع مفتوح ليست له قوانين مكتوبة أو أسوار تحده ، وهو في هذا كالبلبل أو كالقديس الذين يعملان على الارتقاء بالمجتمع . وهو مثلها يقدم لنا فكرة وذوقا حديثا وحبا لمدينة مثلى . ليست هذه المدينة مادية بل هي روحية ، كريمة الضيافة للناس جميعا ، لأنها تنشأ على أسس من الحب ، لا من الدم أو الخوف أو من الاطماع أو الحقد . ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يةوم الحب بين الناس ، رغم خلاقاتهم ، إلا إذا تابعوا جميعا نفس القيم وامتلكوها . ولا بد للناس أن يرتفعوا إلى مستوى عال من الوجود لكي ينسوا خلاقاتهم ويتقابلوا ويتآلفوا . والفن يعاون في هذا لأنه — كما قيل عنه — « إجماعي » ، بمعنى أنه يرفع الكائنات فوق ذاتها ، وبشيء روحا مشتركة بين جميع الذين يسهم الجمال والحب . لهذا يتعين علينا أن نؤكد

أن الفن في هذا المعنى يخلق المجتمع أكثر من أنه تاج وانعكاس له .
— و«هواتون يصنع المجتمع ، أبعد مدى من أى قانون يكتمل به هذا
المجتمع» (٥٢) .

هكذا نستطيع فهم الفكرة التي ينطوى عليها فن الكاتدرائية الذي طالما
كان موضع المناقشة . فالرجل الذي يظل حبيس طبقة اجتماعية ما ، أو مهنة ما ،
يظل موزع الجهد بالعمل الذي يقوم به كل يوم وكذلك بالحياة ، يأخذ منها الشعور
بوحدة طبيعته . والجمهور الذي يجتمع في الأعياد الكبرى يشعر بأن هذه
الوحدة بعينها هي الوحدة الحية ، وقد أصبحت بمثابة الجسد المتصوف للرب
الذي تختلط روحه بروحه هو . والمؤمنون في مجموعهم هنا هم البشرية ،
والكاتدرائية هي العالم وروح الله تملأ الإنسان والإبداع في آن واحد .
وهكذا أصبحت كلمة القديس بولس حقيقة : كنا جميعاً في الله ، وكنا نتحرك
في الله ، هذا ما كان يشعر به إنسان العصور الوسطى شعوراً غامضاً يوم
عيد الميلاد أو عيد الفصح ، وعندما كانت الأكتاف تتلامس ، وعندما كانت
المدينة كلها تملأ الكنيسة الكبرى ، (٥٣) : لأن الكنيسة القوطية ، وهي
تعبّر عن إيمان شعب بأكمله ، كانت تعمل على تقوية هذا الشعور في نفس
الوقت ، وقد كانت أيضاً العامل ، بل والرمز الذي يشير إلى الوحدة وإلى
الحب ، كما كانت ترمي قواعد نوع معين من القيم ذات المغزى الذي نعرفه .
هذا مثل جديد لتلك السببية المتبادلة التي سبق أن رأيناها في هذا الباب :
إن المسيحية هي التي صنعت الكاتدرائية ، لكن الكاتدرائية هي التي صنعت
المسيحية أيضاً .

الفصل الثاني الشعور والاشعور

إن الفرد ، لا المجتمع ، هو الذى يمتلك الموهبة الإبداعية، وأكثر الفنون الشخصية يحمل فى ظاهره طابع شخصية الفنان ، لكن ليست «الآنا» السطحية وحدها هى التى توضع موضع الالتزام ، بل العمل الفنى يعبر قبل كل شئ عن «الآنا» العميقة ؛ «الآنا» السرية اللاشعورية التى تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التى تغلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون أن نعلم .

لهذا ، فإنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكشف نفسه . فى حين أنه يدع عمله ، لو كان يخرج جزئيات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا . وأحيانا أخرى - وخاصة عند القصصيين - نكاد نقول إن الأديب يخضع حين يكتب أعماله لإرادة أخرى تختلف عن إرادته الشعورية ، وقد أسرى لوى لكلود غارر بقوله : «لست أنت الذى تصنع القصة ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحيانا تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور » . وقد قالها أيضا جوليان جرين وهنرى تروايا ، فى حين يلاحظ جوهاننوا «أنه عندما نشرع فى تأليف كتاب لا نعرف إلى أين يؤدى بنا» .

السريالية

هل تنتهى من هذا إلى أن العمل الفنى نتاج عيز ، بل ونتاج كلى للاشعور؟ وأن على الشعور أن يحذر من التدخل حتى لا يفسد الأمور؟ وأن الحالات التى تقضى على الشعور أو تضعفه هى أنسب الحالات بالنسبة للإبداع؟ لقد دافعت السريالية عن هذه النظرية بتحمس شديد ، وبالتطرف الذى نعرفه ، لنصغ إذا إليها ، وكما هو الشأن فى افتتاحية إحدى أوبرات فاجنر ، سنجد فيها الموضوعات الرئيسية التى يتناولها هذا الفصل مختصرة ، كما نجد فيها بعض العناصر التوضيحية .

لقد كانت السريالية أكثر من حركة أدبية وفنية ، ومع هذا فهي وسيلة اتخذها الشعر خاصة حين أراد أن يثبت وجوده لإزاء الوجود والإنسان والمجتمع . فإذا صدقنا ما يقول بريتون وأصدقائه ، يرى أن الشعر كان إلى ذلك الوقت الذي ظهرت فيه السريالية قد اتخذ طريقاً خاطئاً ، وأنه — عدا استثناءات نادرة جداً — قد ضلّ بالحقيقة الثابتة كلها ، وفقدتها من أجل توضيح الفكرة وتمييزها . وقد سارت الرومانيسكية ، في فرنسا على الأقل ، سيراً خيئاً في خطى الكلاسيكية ، واتبعت الطريق التقليدي الأكبر ، طريق المنطق ، ومن هنا جاءت الزثرة الجوفاء والمقطوعات المصطنعة ، وجاء هذا التكرار اللفظي الذي تقع فيه العاطفة نفسها تحت قوانين منطق لا غبار عليه . ومن هنا كانت ضرورة تجديد الشعر تجديداً شاملاً ، وإعادة قوته التخيلية بأن يسمح له بالارتواء من مناهله الحقيقية ، ومن مصادره غير المنطقية للتفكير والحياة ، حيث « يجب أن تكون القصيدة الشعرية تخليصاً وتنقية للفهم ، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر . والأذن عند الشاعر تضحك . أما الفهم المنطقي ، فعليه أن يلزم الصمت . والشعر انطلاق في مناهات الخيال ، وباله من غفر حين نكتب دون أن نعرف ما هي اللغة وما هي الكلمة والمقارنة وتغيير الأفكار والنغم ، أي أننا لا نعرف إطلاقاً ، السبب أو الوسيلة ، (١) .

حقيقة أن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطيء للمنطق ، إلا لسبب « يدعوا تصوفية من نوع جديد » (٢) ، مثلاً مثل جميع أنواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادي ، أو بمجهول ذي هيئة خاصة ، لكن لا ينبغي أن نبحث عن هذا المجهول بعيداً عنا . فليس هناك شيء عندنا غير اللا شعور . وبريتون حقاً ، الذي بدأ دراساته في الطب ، مارس التحليل النفسي بعض الشيء وعرف فترة ما بعد الحرب

(١٩١٤ - ١٩١٨) بأنها «عصر لوتريامون وفرويد وتروtsky» (٣) حيث يفترض ويؤكد أن الإنسان لا يعمل بالمنطق فقط ، بل إنه لا يعمل بتعليل عاطفيا ، فهو يمارس النوم ، ويكتسب كل لية في الأحلام كنزاً يستهلكه في النهار ، عليه استعادته والتقاط أصواته المذهلة .

هذا هو دور الشعر . والسريالية ترفض الثقافة ، والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذي تفرضه النظم ، حتى تعثر على الحياة العارية لللاشعور تحت هذه القوقعة . «السريالية في متناول جميع أنواع اللاشعور» (٤) . وإذا سألنا بريتون مم يتكون هذا الجزء المختبئ وهو ما تنطوي عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، لأجاب بالتعبير الدقيق العلى الذي يستخدمه فرويد . فالأحداث التي حدثت البارحة ، تلك التي نعيشها في الأحلام تنفق وعاملا مشتركا أعظم ، يقع في نفس الإنسان ، ليس شيئا آخر غير إرادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة ، لا يصعب إلا شكلا من أشكال انفجار ضمير الرغبة التي ظلت مدة طويلة مقيدة . وهكذا تظل «القوة الكبرى للإرادة منذ الأصل هي الشهادة الوحيدة للسريالية» (٥) .

والأولون الذين يتلذذ عليهم السرياليون يوضحون لنا ما يقول المحدثون لذا نراهم يرجعون إلى القصة السوداء التي سادت القرن الثامن عشر ، والتي تعارض التركيب المنطقي للقصة ، ويحبون ما تتضمنه من «أشباح وأعمال سحر وروحانية ورذيلة وأحلام ورحلات حقيقية وخيالية وخليط من العجائب المذهلة» (٦) ويقولون بأنهم تلامذة الرومانتيكيين الألمان والشعراء الفرنسيين الذين ساروا على هامش الطرق الوعرة التي مارسوا فيها العجيب من الأمور والأعمال تقصد هنا الـ «الوزيوس برتران وبيتروس بوريل وبودلير وجيراردى نيرفال» . أليس مؤلف «بنات النار» هو الذي سبق السريالية سقافريدا وأطلق صفة «ما فوق الطبيعة» ، على حالة الأحلام التي تولدت منها القصائد الشاعرية ؟ إنهم يوقفون أمام رامبو

كما يعتز به كلوديل والذي يموت على فراش مستشفى ، رامبو آخر ، يثور ويناهض نظام القسس الديني ، ويريد أن يجعل من نفسه رائي أحلام يقظة عن طريق اضطراب عميق تختلج به الحواس ، وأن يعرف جميع أشكال الحب والألم والجنون ، وأن يصبح « المريض الأكبر ، والمجرم الأكبر ، واللعين الأكبر ، والعالم الأعظم » (٧) .

ومن بين جميع الأولين يعتبر لوتريامون الوحيد الذي لا يقبل المناقشة . يقول بريتون : « ليست المحبة عند دو كاس (لوتريامون) تلك الأخت الصغيرة المعنوية التي تقفز على الحبل في ميدان صغير ، وقد أجلسها على زكبتك وقرأت في عينيها هلاكك . استمعوا إليها . . . تظنون أولاً أنها لا تفهم ما تقول ، ولكن سرعان ما تمد يدها الصغيرة التي قبلتها لتداعب في الظلام «الملحوسات» والاضطرابات الحسية . ولسوف تقدم لك ما يمكن من وعى عوالم كثيرة أخرى في آن واحد لدرجة لن تتمكن معها من سلوك مسلك ما في هذا العالم » (٨) .

والأمر هنا أمر كشف منهجي لهذا العالم الغامض الذي يعيشه الشعراء الحقيقيون ، ذلك العالم الذي أوضحه فرويد . ولكن فعل هذا لا يدلنا أولاً من أن نحطم إطارات المنطق ، ومن أن نقضى على الوسائط الفنية العادية في علم النفس ، وأن نحدد لغتنا حتى نتعود على الأشكال الحديثة للربط الفكرى ، تلك الأشكال التي تتضح في أعمال الفكر الذى يستغل « بلا هدف » . إلى هذا تهدف الألعاب السريالية ، وهى كلمة الأوراق الصغيرة التي تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للنطق ، بين الالفاظ . علاقات تثير الخيال ، الذى ينظر أمامه ، وقد فتحت له آفاق جديدة . ولقد حصلنا يوماً من الأيام بهذه الطريقة على الجملة الآتية :

« إن الجنة الحلوة سوف تشرب نبيذاً جديداً » . . جثة حلوة ! ! لقد

استحقت المقابلة أن تصبح ذات شهرة ، ولقد أدى امتزاج الألفاظ الواحد مع الآخر إلى إنتاج نوع من الصغير الذى يهز السمع والعقل من جذورهما .. ونحن هنا لانعرف لنا طريقاً ، ولكننا نشعر بشيء من المجاذبة يشدنا ، ومع هذا نشعر بخوف ما من هذا التقارب العجيب بين الدميم والجميل ، وبين الرعشة واللذة .

مثل هذه النتائج تأتى بطرق ووسائل شبيهة بما يحدث ونحن نتسامر مسامرة جدية للغاية .. فى قلب الأمثال السائرة وتحويرها . مثال ذلك : اعتداء على الشرف أحسن من معنى الجليل — أو — لا بد من أن تضرب أمك وهى شابة . هذان المثالان كافيان لكى تثبت أى نوع من المجهول يرمى عادة إلى إيقاف الضمير فيما وراء الصدمة والدهشة ، عن طريق هذا التلاعب الشعاعى بالألفاظ

أما الوسائل الأكثر مباشرة لتحرير الاشعور ، فلها تستوحى من التجارب التى أجراها أطباء الأمراض العقلية فى عصر كانت تسوده آراء عن « نوم اليقظة » و« التنويم المغناطيسى » و« الوساطة الروحية » (نهاية القرن التاسع عشر) . والأمراول الأمر هو الكتابة الآلية ، ويقول عنها بريتون : « وضع نفسك فى أشد الحالات السلبية أو الإيجابية قدر استطاعتك ، ثم اكتب بسرعة دون موضوع سبق لك التفكير فيه بسرعة كبيرة لاتسمح لك بال حفظ ولا بقراءة ما كتبت مرة أخرى .. وسوف تأتى الجملة الأولى وحدها .. استمر إذا ما طاب لك الاستمرار .. وضع نفسك تحت تصرف الهمس الذى لا ينضب .. وإذا ما هدك السكوت فضع حرفاً أياً كان وافرضه جدلاً بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التالية » (٩) .

وما لاقاء خطبة ارنجالية إلا صورة أخرى للكتابة الآلية ، ويعرفها بريتون بأنها « حديث فردى ذاتى سريع أقصى السرعة بحيث لا تستطيع روح النقد أن تصدر عنه حكماً ما ، بحيث لا يحتضنه بالتالى أى تراجع ،

وبحيث يصبح قدر المستطاع هو الفكرة النابعة من الكلام، (١٠). والرسم الآلى يخضع لنفس القواعد، ويقول زعيم السريالية فيما بعد: إن جميع هذا الإنتاج الفنى قد خلق «تصوراً جمالياً فوق العادة، وصوراً كثيرة تبلغ كما كبيراً قد لا يكون لنا القدرة أن نعدواحدة منها بيد طولى، وجاذبية خاصة، ومن هنا ومن هناك بعض جمل قصيرة تبعث على الضحك ضحكاً جاداً، (١١) -

وسرد الأحلام أهم من هذا. وقد أوضح هذا فرويد دون غموض حيث قال: «إن تفسير الأحلام أجل طريق يؤدي إلى معرفة اللا شعور، (١٢)، ولم ينس السرياليون هذا الدرس، فجمعوا في حرص هذه المواهب الأسطورية التي تنضح في الليل، ولم لا؟ إن من الخطأ أن نضع حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم، وأن تقوم الأولى بناء على الثانية. فالحلم يعطى لنا قدر ما تعطى اليقظة، بل وأحسن منها طريقة الوصول إلى «الأرض المجهولة». ويريدى لا يعتقد أن «الحلم عكس الفكرة»، والذي يعمله عنه يستميله إلى «الاعتقاد تماماً بأنه وسيلة أكثر حرية وأكثر انطلاقة، والحلم والفكرة كلاهما جانب مختلف لنفس الشيء، بحيث يمثل الحلم جانباً واحداً من نسيج ما، يتصف بالمعنى، ولكنه أيضاً يتصف بالجبن أو الخوف. أما الفكرة فهي الجانب الآخر من هذا النسيج الذى يتصف بالظلام ولكنه يتصف أيضاً بضيق الخيوط، (١٣) -

ويوضح لنا بريتون هذه الفكرة، ويدخل إليها النظرية الرئيسية، ألا وهي «ما فوق الواقعى»، حيث يقول: «أعتقد أن الحل المستقبل لهماين الحالتين المتناقضتين ظاهراً.. أقصد الحلم والحقيقة، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة... في «ما فوق الواقع»، إن وصح هذا التعبير، (١٤) ويوضح بريتون هذا أيضاً فيما بعد بقوله: «إن كل شيء يدعونا إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة ما في العقل يتوقف عندها إدراك التمييز بين الحياة والموت، الحقيقى والخيالى، الماضى والمستقبل، الذى يقبل النقل ولا يقبله، والمرتفع

والمنخفض» (١٥) . ولهذا فإن « شاعر المستقبل هو الذى سوف يتخطى فكرة العمل والحلم . ويمد الثمرة العظيمة الآتية من الشجرة إلى الجنود المتشابكة ، ويعرف كيف يقنع أولئك الذين يتذوقونها بأن ليست بها مرارة ، وهو إذ تحمله موجة عصره يستطيع دون ضيق ولأول مرة أن يستقبل ويرسل النداءات التى تتزاحم نحوه من صميم النفوس» (١٦) . وبالاختصار فإن الیقظة والحلم شقيقتان ، دون أن تؤكد أن هذا أكثر حقيقة من ذاك ، ولأنهما يظهران « كأنوبتين مستطرقتين » .

والجنون يعبر أيضاً عن الحياة العميقة ، والأفراد العاديون لا يبدون فى شيء عن المصابين بأمراض عقلية ، كما أن الیقظة ليست بأرفع من الحلم . والجنون فريسة فردية لاشك لذكائورية المجتمع . ودون أن نتحدث عن حالة العبقرية الكاملة التى تظهر لدى بعض المجانين . . تؤكد هنا الشرعية المطلقة نظرهم إلى الحقيقة ولجميع الأعمال التى تصدر عنها ، (١٧) ، فن . مصلحة الشاعر إذاً أن يجمع رسالتهم ، وما يديه المجانين سرا ، سأقضى حياتى . فى البحث عنه ، فهم أناس ذوو أمانة خالصة وبراءة لا تعاد لها إلا براءتى ، وقد كان من الضروري أن يرحل كولومبوس مع بعض المجانين حتى يكشف . أميركا . فافظر كيف تجسد هذا الجنون واستمر ، (١٨) ، والسريالى . كولومبوس جديد ، يرحل هو أيضاً لنزول أميركا ما ، قارة شاسعة لم يطرقت أحد إلى اليوم .

وقد فهم السرياليون أن الشذوذ النفسى يقدم فرصة لامتثال لها ، تسمح « باستخدام الوجود على الأرض مع تحميله كل ما يتضمن بين الحدود وفيما وراءها » (١٩) . وينتجز بریتون الفرصة التى تواتيه ويكتب « ناجا » — وهى قصة امرأة عرفها ، تسمى نفسها « الروح المتجولة » — امرأة تصيبها حالات « هارسة » ، وتعيش فى عصور أخرى ، وفى نباتات أخرى ، تصنعها فى دقة تامة ، وتستخدم جملاً ذات تركيبات واستعارات — وهذا أمره عجيب —

موجودة في كتاب سبق أن قرأه بریتون منذ فترة قريبة ، ولا يمكن أن تعرفها هي . جنون ؟ لكن ما معنى هذا بالضبط ؟ وماذا بهم إذا اقسام ولاباما — حيث إنه تزوجها — ثروته ونسب إلى نفسه غنيمتها الوفيرة ؟ .

ولنوقف هنا العرض الذي نجريه ، وهو يمثل تقريباً للمذهب الذي يعلنه أعضاء الجماعة (السريالية) مشتركين ، لأنهم في الواقع سرعان ما انفصلوا بعضهم عن بعض ، وسلك كل منهم طريقاً مختلفاً ، فاختفى بعضهم ، وقذف الاتحار أو الحجز في مستشفيات الأمراض النفسية من آن لآخر بالرعب بين تلامذتهم، وعرف المتتلمذون المهرة منهم أن ليس من اليسير ودون خطر أن يلعب الإنسان بعض المفرقات ، ومع ذلك فقد كان للسريالية على الكثرة منهم أثر طيب ، وقد تمكن كثيرون أمثال أراجون وبيريه وكريفل وديسنوس ونافيل وإرنست — دون أن نتحدث عن بریتون ذاته — من أن يخلقوا لأنفسهم صيناً في مجالات الأدب والتصور والسينما . ولا شك أن ايلوارد شاعر كبير ، وربما كان سلفاتور دالى وجورجيو دى شيريكو مصورين عظميين ... إنهم قطعاً مصوران لها أهميتها .

فهل ندين للاشعور شيء فيما قدم هؤلاء من أحسن الأعمال؟ لنذكر أن هذا موضوعنا ... فالتجربة السريالية تفرض علينا إجابة مخففة . فالقسيمة الشعرية — ونحن نوافق على ذلك — عبارة عن « انقلاب عقلي » . لكنها إن صح التعبير أيضاً انقلاب يحكم نفسه بنفسه . ويقول ما كس جاكوب : « إن صفة الشعر الغنائى الفردى هي الاشعور ، لكنه الاشعور الذي تتحكم فيه الرقابة » (٢٠) وعلى كل فاللاشعور له قدر هو قدر الإنسان بعينه ؛ إذ أنه يكون أحياناً من الرداءة بمكان . فإن أنت كتبت طبقاً للطريقة السريالية فتأهات مؤلمة ، فبلى لن تعد وهذا المعنى الردىء ، ويصرح لنا أراجون بنفسه الرأى (٢١) ، وعلى أية حال إذا استثنينا على وجه الخصوص الإنتاج الذي تجود به القرية وهو متصفا بصفة الوثائق والتدريب لوجدنا أن الشعر السريالى مرتب

ترتيباً لا يقل دقة عن أى شعر آخر ، فإذا كان اللاشعور هو الذى يقدم المواد الخام فإن الشعور ضرورى فى الانتقاء والتنظيم .

وبعد . . فلطالما احتج سادة السريالية على أولئك الذين يتخذون من نظرياتهم وسيلة للبالغة ، وينعى بريتون فى « النشرة الثانية » للسريالية عدم فهم الكثيرين له ، وأراجون من ناحيته لا يخضع الألفاظ حين يوجه حديثه إلى الشبان المتحمسين الذين لا يتمتعون بالعقوبة ولم يملوا بالتجربة ، فيقدمون له نتاجاً من صميم العمل واليقظة ، حيث يقول : « هناك أسطورة سائدة تقول بأنه يكفى أن يتعلم الإنسان اللعبة ، وإن من الممكن أن تصدر عفواً نصوص ذات قيمة شاعرية كبيرة من قلم أى فرد كان ، كما يحدث فى حالة الإسهال الذى لا ينتهى . » والحجة هنا أن الأمر أمر سريالية حين يعتقد أن أول ما يأتى تحت القلم من ترهات يمكن أن يكون شعراً صحيحاً » (٢٢) . . وإيلوارد ليس بأقل وضوحاً من سابقه حين يقول : « لقد اعتقد بعض الناس أن الكتابة التى تأتى عفو الخاطر تجعل القصائد عديمة الفائدة . لا — إنها تزيد وتنسى فحسب حقل اختبار الضمير الشاعرى وتضفى عليه ثروة . وإذا كان الشعور كاملاً فإن عناصر مثل هذه الكتابة التى تخرج من العالم الداخلى وعناصر العالم الخارجى تتوازن كلها معاً لتكوين الوحدة الشاعرية » (٢٣) . وتقنين اللاشعور والشعور لا يعنى أن اللغة هى التى تتخذ المسكان الأول . . . هكذا تقول النشرة السريالية الأولى . .

وهكذا مزجت السريالية بالماء نبيذها هى الأخرى .

ليست العقوبة جنونا

لم يكن السرياليون أول من لاحظوا التشابه بين الإبداع الفنى ومظاهر القلق النفسى ، فقد سبق لأفلاطون أن كتب يقول : « الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتخون بهذه الأشعار الجميلة ، بل إنهم فريسة

لغيبوبة باكوس « لاله النيزد » (٢٤) وأكد أرسطو أيضاً أن أغلب أعظم الرجال ، وعلى وجه الخصوص الشعراء ، يغلب عليهم المزاج السوداوى ، أى المرض النفسى العصبى ويرى كثير من الأطباء أن القرن التاسع عشر قد أوضح أن العبقرية مرض ، وقد ارتبط اسم « لامبروزو » بهذه النظرية ، ورأى أنه يستطيع تحديد الاندفاعات المفاجئة وما يتبعها في أحيان كثيرة من هبوط نفسى شديد يتخذ شكل أزمت مخففة من مرض الصرع .

واليوم يتحفظ أصحاب النظرية في هذا بعض الشيء ، ولو أن الجنون لم يفقد مكانته ، بل إن قيمته آخذة في الارتفاع في سوق القيم ، مستفيدة من حياة هذا العصر بكل مظاهر الرجوع إلى عناصر التكوين الأولية واللامعقول والغريزة . ويرى فيه مالرو علامة لقلق يسود عصرنا حيث يقول : « لقد كان الجنون في العصور السابقة حالة انحطاط ، وكان التعبير الذى يصدر عنه تعبيراً عن عالم غير متناسق ، ولكنه أصبح اليوم نوعاً من الرؤية وتحرراً للعالم » (٢٥) فهل يعنى هذا أن العبقرية تنتهى بأن تكون هى الجنون ؟ .. أو هل يمكن أن يدخل في تكوينها نوع من الجنون .

هناك حقائق لا تقبل المناقشة ، يلوح أنها تسمح بقبول هذا ... وهناك من الشعراء ورجال الأدب والموسيقين عدد كبير نسبياً ، كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء أطباء الأمراض العقلية ومن المقيمين بمستشفياتها ، وقد انتهى كثيرون منهم بالجنون الحقيقى . ولندكر منهم خلال القرن التاسع عشر فقط شومان ونيرفال ونييتشه وبودلير ، وأصيب البعض الآخر دون أن يصل إلى حد الخلل العقلى الكامل بالتهاب عصبى خطير أو يسير والمعروف عن دوستوفيسكى أنه كان مصاباً بالصرع . ووصل الصرع بفان جوخ بعد أن زادت حدته بالإجهاد والإسراف في التبغ والخمر والقهوة إلى درجة الغيبوبة العقلية المعقدة وانعدام الثبات لديه واندفاعه نحو البؤساء وميله نحو التصوفية وتعلقه بأسرته وحاجته الدائمة إلى قطع

الصلة مع من يعرفه، والتغيرات التي تطرأ عليه من الرقة والغضب الشديد، وهلوسته... كل هذه دلائل لها مغزاهما، وفلو بير كان كذلك مصاباً بحالة صرعية تدل عليها انفجاراته التي كانت تحدث له عندما كان يلفظ في صيحات حاكية أليمة تعبيراته وجملته التي أضلته صياغتها.

ووصلت الحال بالرسام . . . بلاك لدرجة أنه بعد أن وضع بمستشفى للأمراض العقلية، كان يعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ مدة طويلة، وأنه يتحدث إليهم ويرسم صورهم . والفنّي رامبو، إذ كان يمارس الهروب والقسوة والحشونة إلى أقصاها كان يسمى «شخصية عسيرة الخلق» قبل أن يصبح مدمناً للخمر و«مهلوساً»، وقصة أريك ساني تمكّنتنا من تشخيص حالة خفيفة من الانهصام، وتيرنر الذي اتصف بالبخل وحُب العزلة كان دائماً في حالة قلق شديد، لا يستطيع أن يبقى في مسكن واحد أكثر من بضعة أيام، وتخفى تحت اسم مستعار، بحيث يمكن القول إنه أكثر من فنان ذى «أصالة».

من العبث أن نطيل القائمة وهي مذهلة في ضخامتها... غير أنه ليس في النية أن نبرهن على أن العبقرية تختلط والجنون أو المرض النفسي، لأنه لا يكفي أن يكون الإنسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ، وما جميع الشبان الناشئين بعسيري القيادة مثل رامبو... وما من مرأى في أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون... إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية مثلاً من أن يجدوا شيئاً ما في حياة جوته ولا مارتين وفيسكتور هوجو وبالزاك وبيجي وكلوديل ورينوار ومونيه وغيرهم كثيرون...

إذا كانت العبقرية إذن شيئاً شاذاً على الدوام، فهي ليست دائماً مرضية، وكل ما يمكن قوله هو أن المرض في حالات معينة يتضح في مراحل إثارة جنونية خفيفة، أو هبوط جنسي سلبى من شأنه أن يثير النشاط النفسي ويتضمن

حالة ارتياح وحاسة تساعد على الإبداع . وينطبق هذا أحيانا على حالات الصرع ، والقلق غير الحاد ، والجنون المتقطع . وهنا تعمل الثورة كدافع لا إرادي مؤقت ، كما تفعل القهوة والشمبانيا والكحول والكوكايين التي طالما بالغ في تعاطيها مثلا فولتير وبالزك وبو وهوفمان وموسيه وموباسان وفرلين (٢٦) .

لهذا فليس الأمر قاعدة عامة . والاضطراب العقلي يصيب عادة القوى الإبداعية بنسبة قوته ، ويقضى عليها نهائيا إذا ما وصل إلى حد الجنون الفعلي . ومصادق ذلك أنه ما إن أدخل بودير ، والفيلسوف نيتشه ، والموسيقى شومان إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حتى انتهت حياتهم الفنية ، ولم تكن حالات هؤلاء الفنانين خطيرة إلى حد مؤسف ، ولكنها ليست أقل أسفا في الحالات التي تتصف بالجنون المرضي . « وهناك فكرة سائدة تقول بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية أحيانا لدى الفرد الذي ينصرف إلى الفن خلال فترة الإثارة » - لكن هذا ليس صحيحا إلا في حالات عابرة ، - واختفاء الموهبة نتيجة لمرض عقلي أكثر شيوعا من ظهورها في نفس الظروف . وعلى أي حال فإن القلق النفسى الشديد ينتهى بالعجز ، فمند المصاب بالانقصام مثلا ، يحجز ألا تعود الموهبة إلى الظهور من تلقاء ذاتها ، لكن ظهورها هذا يتصف بالجذب والجفاف نظرا لانقص الذى يطرأ على عاطفته الذاتية (٢٧) .

والخلاصة أن المجنون لا يتمتع بالعبقرية إلا بقدر ما هو ليس بمجنون ، سواء أكان الجنون في حدود معينة - إن صح القول - بحيث لا يمنع من ممارسة قدرته في مجال فنه ، أم كان من النوع الذى يخفف من فترة لأخرى ، وقد كانت الحالة الأخيرة حالة لوكريسي (٢٨) على ما يظهر ، فقد قيل إن هذا الشاعر اللاتينى فقد عقله بسبب تناوله نوعا من السم ، وكان يكتب قصيدته الشاعرية في اللحظات الصافية من حياته وهو مجنون «جنونا متقطعا»

أدى به رغم تقطعه إلى الانتحار . وليست لدينا وثائق كافية عن حياة لوكريسي . وكما قال بيرجسون : « يتخذ هذا التاريخ الغامض شكل قصة » ، لكننا نعرف جيداً نيرفال ونيتمشه وأوجوست كومت وشومان وفان جوخ . وقد كانوا ذوى جنون « متقطع » بحيث أنشأوا أعمالهم في فترات الصحو الذهني التي كانت تتخلل الأزمات . ويجوز أن يكون الجنون قد ترك أثره في هذه الأعمال ، لكنه لم يكن سببها .

والعقيرة تسلك سبيلها لا بسبب الجنون ، بل رغماً عنه . وإلى جانب هذه الحقيقة فإنه ليس من المستبعد أن تلشب حالة القلق النفسي أغلبها في الفنان أو الأديب ، ولا أن تأتي إليه بفنصر أصيلة في الإبداع ، لكن بشرط أن يكون الضمير والعقل والخيال بسيطرة عليه ، محتفظة بهذه السيطرة على الأقل خلال لحظات معينة . ومرض الصرع يظهر في كل لوحة من لوحات فان جوخ ، كما يظهر في كل صفحة من صفحات دوستوفسكي ، وهو يدمج أعمالها بطابع المأساة ، لكنه لا يقلل من الإنتاج ولا من قيمته ، هذا ونجد لدى رجال الأدب والتصور هؤلاء نفس الأمراض التي نَجدها عند مرضانا ، كما نلاحظ أنها تنتج من نفس الأسباب ، لكننا لا نستطيع مطابقتها الواحدة منها بالأخرى مطابقة تامة . وهناك قوة أكبر من المرض تعهدت فان جوخ ودوستوفسكي بالحماية ، وقد أرغمت عبقريتهما على تتبع سرعة الحالات المرضية والعقد التي كانت تعذب اللاشعور لديهم ، ولكنها تمكنت من السيطرة عليها وإخضاعها لمطالب الفن (٢٩) ، وسوف يستمر القائلون في قولهم بأن عبقرية فان جوخ كان نصفها راجعاً إلى جنونه ، لكن قد يكون من الأصوب أن نقول إن الأعمال الفنية — على الأقل إلى ما قبل العام الأخير من حياته — تنصف بتوازن عظيم ، وتشهد بقوة بطولية لعقلية سليمة وإرادة متينة تحمكت في طبيعة نادرة وفي مجال مادي قابل للحوادث العصبية .

ويؤكد آراءنا هذه فخص الأعمال الناتجة من عقول مرضى الأمراض العقلية ، وقد ذكرنا السبب الذي جعلهم اليوم موضع العناية والبحث ، وأعمال المجانين أكثر الأعمال تأثراً بالضيق النفسى الذى يبعث فيها الحياة ، وأكثرها قلقاً بسبب ما فيها من خلط بين الخط البدوى الجميل والغضب الجالح ، وربما أكثر توضيحاً لنواحي غموضنا (٣٠) لهذا أمكن نشر أشعار وعرض لوحات ورسوم قدمها مجانين مبكرون ومصابون بالشلل الكلى أو بالصرع أو بالانفصام أو بإدمان الخور أو بالانحلال الخ وليست هذه الأعمال بعديّة الأهمية دائماً من وجهة نظر الفن ، إذ أن بها ما يبعث على الإغراء ، ويوجه أخص إغراء أولئك الذين يستطيعون التخلص من الأشكال المنتظمة ، ويرفضون الوسائل التقليدية ، ويفضلون العود إلى الإدراكات الحسية الساذجة وإلى هز المشاعر في الفن الحديث : « مع هذا فن الضروري أن نأخذ حذرنا لأننا نحتجز أعمال بعض المجانين التي يختارها فنانون أو أطباء . وإذا فرضنا إقامة معرض يمثل فيه جميع المرضى الذين يصورون ، لوجدنا أن هذا المعرض أشبه ما يكون بمعارض معسكرات الاعتقال أكثر منه برسوم فردية قام بها المجانين (٣١) .

وحتى الأعمال التي يكون فيها مؤلفها مسيطراً على مواهبه « وحتى الفن الذى يقدمه المصاب بمرض عقلى يفترض أن فيه احتفاظاً بنسبياً بالخيال لإبداعى حالما يتخطى هذا الفن حدود الخلط الذى يصدر عن المصاب بالانفصام الهائج والمجنون الذى لا يعى ، وهنا يتضمن الفن أشد الأشكال تعقيداً ونوعاً من حرية التناسق . غير أن الطريقة التي يتبعها هذا المريض في ذاتها تبين أن احتفاظه بهذا الخيال الإبداعى وتلك الحرية ضئيل ، وأن الآلية تحل محل التبادل الطبيعى بين الشعور واللاشعور ، وهو تبادل ضرورى لإبداع الأعمال الفنية الصحيحة ، وكما لو كان وهو يتبع هذه الآلية غائفاً من الا يعبر في سرعة عما يشعر به . والحقيقة أن العمل الذى يقدمه المريض لا يصدر نتيجة

لتأملات نابعة من الإرادة أو موجهة ، بل إنه سلسلة من الانطباعات متقاربة أكثر منها منظمة ، (٣٢) .

ولدى المصابين بالانقصام مثلا - ولا نفى هنا أن نسبتهم بين المجانين من الكتاب والرسامين تبلغ الثلثين - يفرض الاشعور نفسه فرضا أكيدا ، بحث يقلل من الشعور أو يقضى عليه تماما ، ويخضع الأشكال له مباشرة ، ولا يسمح بشيء من التعديل . والعمل الانقصامي يحمل دائما علامة أصله ومصدره ، وهو يمثل في أحسن الحالات اكتشافا لم يستغل . وهكذا يختلف لا شعور الفنان أو الشاعر عن لا شعور المنقسم من حيث القلق والتردد ، وفي هذه اللحظات يضع الفنان ريشته ويبحث ، سائلا ذا كرتة أو حساسيته ، ويظل ينقد ما يجيش بخلد ، ويعدله قبل أن يقدمه في صورة عمل فني (٣٣) .

من هنا لا يمكن للتناجح إلا أن تكون مختلفة ، ومجرد أن يكون الأمر تناجا آخر خلاف خلط أو حك للقلم بلا ترابط ما ، شيء يعنى أن المريض لا يشكل شيئا ، فهذا الشكل المنعزل أو تلك الصورة المرسومة غالبا ما تكون لها قيمة إذا أخذناها وحدها ، بل وأكثر من ذلك تظهر أحيانا بين هذه العناصر بعض ارتباطات جميلة . والشيء الذي ينقص في هذه الأحوال هو العمل المكتمل وبناء اللوحة أو القصيدة ، وهما شيئا يمتنعان على الضعف العقلي ، ويكون العمل الانقصامي من قطع تتقابل كما لو كانت قد وضعت مصادفة لكنها دون اتصال تشكيلي (بلاستيكي) فيما بينها ، وما من شيء هنا يمكن أن يسمى التوضيح بالفاصيل من أجل المجموع ، لأن الرسم الانقصامي « مكس » مليء بأشياء كثيرة ، لا نغم له ولا مكان في مجال الحرية .

وفي نفس الوقت كلما تقدم المرض النفسى أصبحت الأشكال أشبه

بالمسودة وتكررت فيها الخطوط ، ويؤدي هذا الاتجاه بالمنفصم إلى ممارسة نوع من الزخرفة يحصل فيه عرضا على خطوط زخرفية طيبة . غير أن الخطوط الضيقة وتكرار النسق الواحد الذي يبعثه الملل ، والتكلف ، وانعدام الدفع العاطفي ، وحرارة التوصيل تكشف كلها في الحال عن خلط آلى لاحس ، وعن انعدام الاتصال بالبيئة ، وعدم الانفصال النفسى . ففي الوقت الذى يفيد فيه الفنان الحقيقى بكل ما يمكن أن تقدمه له الخبرة الحية ، نجد أن المنفصم لا يجدد نفسه إلا قليلا ، وتظل قدرة الاختراع وتنظيم الأشكال عنده قدرة هزيلة آلية مصطنعة ، لأنها لم تتلق غذاءها من الحساسية المكيفة . وفي نهاية الأمر فإن الذى ينقص المريض لكي يكون فنانا هو الإطالة الحسية ، أو بتعبير آخر ، القدرة على الإبداع . ففي حين يصنع الشاعر ، العجيب من الأمور ، يعيش الفنان في عالم وجوده قائم أصلا قبل مرضه ، يظل كما هو عجيبا ، دون قدرة على صنع جديد (٣٤) .

فإذا كان هناك من المجانين من يصور ويرسم ويكتب ، فليس هناك بالمعنى السليم لهذا التعبير فن مرضى ، وقد رأينا أن الفن يهدف إلى التعبير عما هو عالمى . فالبدع والتأمل لا يستطيعان التوصل إلا بفضل الاتجاهات الإنسانية العامة ، والعقد الجماعية (٣٥) ، للمريض العصبي يعكس في أعماله عقده الشخصية هو لحسب ، وبالتالي يصبح المريض عقليا شخصا غريبا لا يتمكن إلا من توصيل عدم التوازن في مزاجه هو ، أو الأجزاء غير المتناسقة لألبته اللاحسية ، إلى الأشخاص العاديين . وليس الفن بالنسبة له لغة يجرى إبداعها بحيث يمكن فهمه ، والطبيب النفسى ، وطبيب الأمراض العقلية يستطيعان اكتشاف معنى أعماله ، لأنهما يعرفان العقد المسيطرة عليه (٣٦) . على أن هذه العقد المسيطرة لا تقيّد إلا أنها وثائق علاجية لحسب .

هنا يوجد الدافع الوحيد الذى يدفعهما لممارسة العمل . والسبب في

خية الأمل التي تحدث لهما عند البحث عن إبداع العمل الفني للمجنون .
 وبما تتضح لنا فنون المتوحشين وفنون المجانين وكأنها تعبير عن الحرية ،
 يظل المجنون حيس مأساة ترجع إليها حريته الظاهرية . ولا يمكن أن يكون
 الانقطاع بينه وبين العالم موضع توبيخه ، لأنه انقطاع مفروض عليه . كما
 أنه لا يمكن أن يكون صفة تنصف بها الأعمال الفنية . وهنا تقوم قرابة
 واضحة بين ما يصدره المجنون وبين فن الأطفال . بهذا يصبح انقطاع الفنان
 بمثابة إنقاذ ، ولحظة من لحظات عبقريته . أما انقطاع المجنون فهو بمثابة
 سجن ، إن أراد تصويره — ولا يمكنه أن يصور غيره — بهر أبصارنا
 كما يهرها الجنون نفسه تماما ، لا كما يهرها هاملت» (٣٧) .

ليس السمر سمات وأهام وأعموم يفتقر

لقد كان الحلم — كالجنون تماما — موضع بحث العقول التي تشغل
 بمولد الأعمال الفنية . ما القصد إذا بكلمة «حلم» . . . أولا : الرؤيا
 التي يراها الإنسان أثناء النوم ليلا ، ثم في أغلب الأحيان حلم نصف
 اليقظة ، والحلم التلقائي أو الناتج عن إثارة مافي النهار ، وحلم الهذيان ، وحلم
 اللشوة أو الحالة الصوفية ، وكذلك الأحلام التأملية التي جعلت منها
 الشهرة نصيباً للشعراء والشباب . ولا بد لنا هنا قبل كل شيء من أن نبقى
 على التمييز بين مختلف هذه الأنواع ؛ فهي تفيد في تحديد نصيب كل من
 الشعور واللاشعور بأقل ما يمكن من عدم الدقة .

ولطالما أوضح الكثيرون التجانس بين الحلم والروح المتحولة
 غير أن هذه الملاحظة تصبح صحيحة بوجه خاص فيما يتعلق بالجيل الأول
 من الرومانتيكين ، وبأكثرهم تفكيراً وميتافيزيقية وقصد هنا
 نوافليس (٣٨) . والحلم في نظر مؤلف «تسيحات الليل» — نوافليس —
 مثله مثل الموت وما يتصل به من غمرات ، عبارة عن كشف وإهام .

لأن ما نسميه حقيقة هو من قبيل الوهم ، وكل ما نحن عليه حقا شئ .
نجهله . ومن وجهة النظر هذه ، يصبح الحلم وسيلة لمعرفة المناطق الباطنة
فيها . . . وحتى أكثرنا فوضى ، يعتبر ظاهرة فريدة تفتح — دون أن
يستمد حله من السماء — شقا ثميناً في الستار الغامض الذي يسقط ، وهو
يضم ألف ثنية ، من أعماق قفوسنا » (٣٩) .

ولكن في الوقت الذي نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياناتنا الباطن ،
يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم . ويعتقد نوقاليس بصفته تلميذ فيخته
أن الطبيعة انعكاس «للآنا» ، وبهذا يصبح النفاذ إلى أعماق الآنا
نفاذاً كذلك إلى أعماق الطبيعة « وإذا كنا نحلم بالترحال خلال العالم ،
ألا يعني هذا أن العالم موجود في أعماقنا ؟ . . . لكننا نجهل أعماق قفوسنا
نحن . وكلما تقدمنا نحوها وجدنا الغموض يحيط بنا ، ومع هذا فالخلود
الذي يتصف به عالمنا ومستقبلنا قائم فينا ، وإلا لما كان له مكان » (٤٠) هكذا يصبح
« الحلم ذا مغزى ونبوة ، لأنه من عمل روح الطبيعة » (٤١) ، وبفضله
يصل الشاعر إلى ما وراء الأشياء ، وإلى ما بعد وجوده الظاهري ، ليندج
في الحقيقة العليا . « ويرتبط المرقى بما هو غير مرقى ، كما يرتبط المسموع
بما لا يمكن أن يسمع ، والملبوس بغير الملبوس ، بل ربما ما يكون موضع
التفكير بما لا يمكن أن يكون . الواقع أن عالم الأرواح مفتوح لنا
فعلا » (٤٢) .

فالمغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى ملكة اللازم ، إلى هذا الجزء
الموجود في كل مكان وفي اللامكان » (٤٣) حيث يلحق نوقاليس نهائياً
بخطيبته التي اختفت ، ويستمتع بسعادة لا نهاية لها ، في وحدة تجمع الليل
والنهار ، والموت والحياة ، والشعور واللاشعور ، الروح والطبيعة . والآن
— هكذا يقول — : « أعرف متى يأتي الصباح الأخير ، ومتى يتوقف
الضوء عن طرد الليل والحب ... متى ينتهي النوم — وستكون هذه الحال
أبدية — من أن يصبح شيئاً آخر غير حلم وحيد لا ينضب » (٤٤) .

ويجوز اعتبار جيراردى نيرفال ، من نواح عدة ، نوفاليس فرنسا .
فالفكرة الرئيسية لدى كليهما واحدة ... ويرى نوفاليس أن الحلم حياة
أخرى . ويقول : لم أتمكن - دون أن أرتعد - من اختراق هذه الأبواب
العاجية . أو القرنية ، التي تفصلنا عن العالم غير المرئى . إن اللحظات
الأولى للنوم صبورة للموت وهناك خدر قائم يسيطر على تفكيرنا
ولا يمكن أن نحدد من خلاله تلك اللحظة الدقيقة التي تقوم فيها « الأنا »
بالاستمرار فى عمل الوجود بصورة أخرى . إنها موجة خفية تضىء شئنا
فشيئاً ... وهما هى ذى الوجوه الشاحبة تخرج وتتميز فى الظلال والظلام ،
لا حراك بها . . . ويلاحظ أنها كانت تقيم فى مقام الأبرياء الأولين ، لكن
ها هى ذى اللوحة تتخذ لها شكلاً حيث يظهر ضوء ساطع جديد ليدفع بهذه
الوجوه العجيبة ، ويفتح عالم الأرواح أماناً ، (٤٥) .

مع هذا فأعمال جيراردى بما فيها من تقام وبذلة فى نفس الوقت تحمل علامة
مصيره الحزين ، وأثر حالته العvisية النفسية التى أدت به آخر الأمر إلى
الانتحار . وهذه الصورة الصادرة عن الحلم ، وتلك التى تتبع من حالة
الهديان تغزوه غزوا حقيقياً ، وهى لاذتقل ذلك ، تحمل محل الإدراك الطبيعى
للأمر ، بحيث « يتدفق الحلم فى الحياة الحقيقية » (٤٦) لدرجة تصبح فيها
الحقيقة حلماً ، ويصبح الحلم حقيقة . إنه يقول : « كان الفرق الوحيد عندى
بين اليقظة والنوم هو أنه خلال اليقظة يتغير شكل الأشياء كلها فى نظرى ،
وتتغير هيئة كل فرد يقترب منى ، ويصحب الأشياء الملبوسة ظل يغير
شكلها ، وتتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الألوان فتراودنى كسلسة
دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها ، ويتفصل الحلم الذى يحورها عن
العناصر الخارجية ، فى حين يستمر هذا الحلم ... » (٤٧) .

وتزداد هذه القدرة على الخلط بين عالمين منفصلين فى الواقع ، كلما
تكيف الأديب فى سهولة فريدة فى نوعها بشخصيات مختلفة ، وببعد تلازم

روحه الغامضة، وأحياناً يدعو السأم أو الشعور بخطأ ارتكبه إلى تصور أشباح رهيبة، وأحياناً ينتابه الحنين إلى كمال أصيل فتولد عن حنينه هذا صور تخيلية رائعة وذكريات الطفولة ومناظر من عصور ذهبية. إذ أن الحلم عند نيرفال يفرق صاحبه في لجة من ينابيع ذاكرة البشرية، ومن هنا تأتي قيمة الشخصيات الأسطورية والرمزية التي تصبغ الصورة عنده، وهي صورة تتخذ لنفسها شكلاً من واقع مصير إنسان ما، ثم تنتقل إلى أشباهه جميعاً. والحلم عنده كنز من صور، يمسك بمفتاح ألفاظ، يتعين عليه أن ينتزعه: «لقد استخدمت — هكذا يقول — جميع قوى الإرادة عندي لكي أفضد كذلك إلى مجال سر غامض سبق أن كشفت عنه بأن رفعت بعض الحجاب عنه. وهذه الفكرة التي خلقتها لنفسى عن الأحلام كي أفتح طريق الاتصال بعالم الأرواح... كان الأمل يراودنى... وما زال يراودنى (٤٨)».

مع هذا فالأحلام تدعو علماء النفس وأطباء العقول ورجال الأدب وتثير اهتمامهم، ويؤكد لنا «مين دييران» في عام ١٨٠٧ أن هناك تقابلاً بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية، ويثبت وجود «ومضات» بريق فكري وعقلي، وسط خليط من صور ليلية تعد الخواطر أو تبرر قيام خواجه (٤٩). وطبق «مورودى تور» بعد هذا بأربعين عاماً الأحلام التي تنتج عن تعاطى المخدرات على مرضاه وأصدقائه. واهتم عدد من الأدباء والفنانين، كان منهم جوتيه وفيني، ونوديه وجرافيل ونيرفال نفسه بهذه البحوث، معتقدين أن في استطاعتهم بهذه الوسيلة تنمية الوعي لديهم، ونظّموا سهرات ليلية أسموها «الفانتازيا» أو «المهارج» كانوا يأكلون خلالها معاً حلوى معجونة بالحشيش.

ويمكن تبويب جوتيه لإحدى هذه التجارب. وكان المعتقد أن في الإمكان الدخول تحت تأثير المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية، وتقدم أشد الإدراكات حيوية، وأكثر الخيالات عجباً وأكبر المرحلات غرابة..

نحو سريرة استولت عليها الدهشة، لتولد أشكالا خارقة للعادة، ثم تمحوها. وكانت هناك أحجار كريمة من الألوان جميعا، تنساب وتنهار على التوالي، وفي جو كله ومضات أضواء تختلط، كانت للملايين من قراشات تطير في تزاوج مستمر، ترفرف بأجنحتها في همس هو أشبه بهمس المراوح. وكانت هناك أزهار ضخمة ذات تيجان من البلور، وزنايق ذهبية وفضية، تصعد وتفتتح من حولي. وينمحي الزمان والمكان. وفي حسابي أن هذه الحال قد دامت ما يقرب من ثلثمائة عام... وما إن انتهت هذه التوبة حتى لاحظت أنها لم تدم أكثر من ربع ساعة، ويندوب الشعور بالوجود الشخصي في شعور بالارتياح وبسعادة وبهجة، ويحمرى امتصاص «الآنا» في صور حورية أخاذة يتأملها. ولم يحدث أبدا أن غمرتنى غبطة كهذه بصعودها... وكنت ذائبا في الموجة... غالبا عن نفسي... كنت كقطعة من إسفنجة وسط البحر... (٥٠).

ويحاول «ادجار بو» - تحت سموات أخرى - أن يضم هو أيضاً الحلم إلى الشعر. لكنه لم يلجأ إلى «الجنان الصناعية» التي لم تكن إلا ذات فائدة ضئيلة للأدب، ونخشى أن نقول هذا قولاً عابراً. وهو يقترح استعادة حالات الهذيان الاستهوائية، أو رؤية نصف السبات (٥١) وتثبيتها بحيث يجمع حالي البقطة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة. وسوف زى في سهولة تامة ما يقرب وما يميز جهوده عن جهود من سبق ذكرهم. مع هذا يجب أن نلاحظ أن الظاهرة التي وصفناها موجودة لدى هذا الثائر، مدمن الخمر المريض نفسياً (بو) خلال لحظات الهدوء والصحة التامة.

«هناك نوع من النزوات - الخواطر - ذو حلاوة ولذة، يقوم في النفس في لحظات الهدوء المطلق، عند ما تكون الصحة الجسدية والروحية قد وصلت إلى كمالها، و فقط عند نقطة من الزمن تختلط فيها حدود عالم البقطة وحدود الأحلام وأنا لا أدرك هذه النزوات إلا عندما أكون

على وشك النوم تماماً . . . حيث أتأمل هذه الرؤيا برعب يخفف من نشوتي ، وعن طريق إيماني بأنها طبيعة تتعدى حدود الطبيعة البشرية ، وبأنها نظرة ملقاة على عالم الأرواح . إني أصل إلى هذه النتيجة بأن أتعرف في سرور بالغ صفة الأصاله المطلقة عندي ، لأنه مامن شيء في هذه المشاعر النفسية يذكركني بالمشاعر العادية ، كما لو كانت الحواس الخمس لدى قد اختفت وحلت آلاف من الحواس سامية محلها .

إن الوصف والتفسير هنا يطابقان بشكل شامل تقريري نظريتهما عند نوافيس وثيرفال وجوتيه ، ومع هذا نجد أن ممارسة هذه الظواهر الشاذة دائمة ولصالح الشعر أكثر أصالة . . . ويقول بو : « كنت أعتقد أن في استطاعتي تجسيد هذه النزوات العلبرة . وقد سمحت لي المحاولات التي بذلتها لهذا الغرض أن أخلق الحالة التي أستطيع فيها إدراكها ، أي إني أستطيع الآن - فيما عدا إن كنت مريضا - أن أثق في حدوث هذه الحالة . . . بل أشعر بالقسرة على إرغامها على المجيء . . . ثم توصلت بعد ذلك إلى منع اختفاء نقطة الانتقال من النوم إلى اليقظة ، أقول منع اختفاء هذه النقطة إراديا بفعل السبات . ولا يعني هذا أنني قادر على إطالة النشوة عندي لكنني أستطيع الدود إلى اليقظة وتثبيت حالة الرؤيا إن هي غادرتي . . . تثبيت الرؤيا نفسها في إطار الذاكرة بحيث أستعيدها أمام بصري وإخضاعها للتحليل في فترة زمنية قصيرة . ويمكن التأكد من أن سرد الرؤى - حتى ولو كان غير كامل - يدفع الفهم العالمي للإنسانية إلى القفز عالياً عن طريق الأشياء الموصوفة ، وعن طريق الأفكار التي قد توحى بها » (٥٢) .

ويحتاج فاليري بقوة - ولا نجهل هذا - على القيمة الكبرى التي تعطى هكذا للأحلام ، ويعتبر هذا الاحتجاج نقطة رئيسية كبرى في علم الجمال عنده . حيث يقول : « لا بد أن تتجنب دائماً هذا الخطأ الحديث الشائع الذي

يخلط الحلم بالشعر، (٥٣)، وهو يضع النشوة الآتية من اللاشعور موضع العكس من ضرورة سيطرة الشعور على كل شيء، وكل ما لا يدخل في إطار المران الطليق للفكر الواضح المتميز يصبح موضع تشكك وشك، في كل ما يقال حول الكشف عما وراء الطبيعة .

لهذا نجده يهاجم الحالم الذي ألف « المارجيناليا »، « بو »، رغم إعجاب بودلير وأستاذه « أستاذ فاليري »، لادجار بو . ويوضح لنا فاليري أن الأهمية التي يوليها البعض للأحلام إنما هي نتيجة لتوهم رجعي؛ حيث يقول: « إن اليقظة تعطي الأحلام شهرة لا تستحقها » (٥٤) وليس لرؤيا السبات أو نصف السبات علاقة ما بالقوة الحقيقية للروح، وليست أغرب الأحلام وأجملها وأكثرها جرأة، أحلام أعرق الرجال وأكثرهم خيالا ومخاطرة (بل على العكس نلاحظ أن الجنائز وعديي القدرة هم الذين يحدون في انتصارات الحلم صدى لضغفهم « فن يسرق نهارا يسلك سلوك العقلاء ليلا ».

والمهم أن ضعف الفكر الذي يتصف به الحلم والخيال لا يتفق أصلا وعملية الإبداع، وكما يمكن أن يقول « بيرجانيه »، فإن تأليف مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية أو رسم أو تصوير شيء، كل هذا من قبيل القيام بأعمال، وبأعمال ذات ضغط مرتفع تتطلب الجهد الأقصى من الطاقة ووضوح الفكر . نتيجة لهذا يصبح الشرط الحقيقي لشاعر حقيقي ما يتميز عنده من حالة الحلم . وحتى الذي يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقظاً لأقصى حدود اليقظة .. وإن شئت أن تقلد تماماً غراب الذات وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذي هو أنت، فلا تفخر بأنك تنجح في هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدوده على الانتباه ... والقول بالدقة وبالأسلوب هو القول بما يناقض الحلم ...

وما كان انتزاع شيء من الرهافة أو الوضوح أو الديمومة من أياب الأمور الفكرية لعبة يمارسها إنسان لا عمل له ... وإذا كانت الفريسة

التي تنابها قلقه هاربة احتاج الأمر إلى حضور ذهن وإرادة تجعلها دائماً حاضرة ، في وضعها الذي تحاول فيه الهروب دائماً ، (٥٥) .

لكن ، مهما تكن السلطة التي يتمتع بها فاليري ، ومهما تكن صحة ملاحظاته ، فإن استيعاده للحلم يتصف بالمبالغة . ونحن نعتقد أنه يحسن التمييز . فإذا كان العمل الفني — وهذا مؤكد — يرتوي من الطبقات الخفية لشخصية الفنان ، بل ومن التيارات الغامضة التي تمتد فيها جذور حياة الجنس وحياة الطبيعة ، ومن الممكن أن يكون لكل من الحلم والخيال ، بل ومن الضروري أن يكون لها دور يلعبانه في مذهبه ، وهما يشكّان رابطة لاغنى عنها بين الأنا السطحية ، والأنا العميقة ، بين الشعور واللاشعور . والإنسان الذي لا يحلم يقطع الخيط الذي يربطه بعالم الطفولة ، عالم العجائب والفريرة والقوى الكونية ، والحلم ، سواء أكان ليلاً أم حلم يقظة يفرقه من جديد في العاطفية الأولى ، ويفتح له كنز الذاكرة الفردية والجماعية ، ويعيد تكوين ارتباطه بالكون . والحلم يعد في نفس الفنان شيئاً لا يعرفه الفنان نفسه ، وبفضله تستطيع القصيدة اكتمال مفراها الدقيق . وبفضله أيضاً يكون هذا المفزى دائماً فيما وراء نصها هي ، (٥٦) بحيث يهتزازان تصدر عنه نهات لا نهاية لها .

بهذا المعنى تكون الحالة الشاعرية حالة حلم . . . كان لافوتين يقول :
« ديا له من كسل خصب ١١ » ، إن نفس الشيء يقال علينا عن الفنان وعن العالم سواء بسواء . وما أعظم الاكتشافات لإثمرة الحرية ، وثمرة نوع من تشرد الفكر . إن رجل العلم لا يخترع إلا القليل ، لأنه يتعجل تعجلاً كبيراً في الحصول على النتائج ، ولأنه يشغل باله كثيراً ليصبح عمله منتجاً فعالاً . لهذا كان حالمو العلوم رجالاً عمليين بطريقتهم يظهرون بمظهر التائه في وسط نظرياته ، ولو أتت روح كلها فعية تخسب لتسيطر عليهم وحدها لنصب معيهم برعة ، (٥٧) . ونفس الشيء يقال عن الوحي الفني ، فهو سرعان

ما يخفى إن هو توقف عن الغوص في مياه الحلم والخيال نتيجة خطأ يقع فيه الإنسان ، وهو خطأ التفكير العلى البحث .

وعلى كل ، فأعمال فاليري تشهد ضد مذهبه هذا . أليست قصيدة الإلهة بارك الصغرى ، التى تضع أمامنا مشكلة ازدواج الشخصية ، وصفاً كاملاً لسلسلة من أحلام نصف شعورية ، نصف إرادية ؟ أكان من الجازم أن يصبح فاليري هو الشاعر الكبير الذى نعرفه لو أنه لم يخضع فى كتاباته لحس ينبع من الأعماق ، ولو أن الأفكار غير الملبوسة لديه لم تكن قد خففت بفعل إحزاقات حادة واستعارات حية ، ورموز تعود بنا إلى العصور القديمة ؟ ألا يعترف بنفسه أن العقل والإرادة لا يكفيان ، بل إن القصيدة تحتاج إلى « شئ ما من سذاجة أصلية ، وقوة عارمة ، ونوع من خيال ذى رشاقة يحب القارىء أن يجدده فى الشعر » ؟

أتحدث الآن - لا عن المذهب - بل عن التنفيذ ؟ إن كان الأمر كذلك ، فإن رأى فاليري صحيح لا نقاش فيه . إن المبدع لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينصرف إلى الأحلام لحظة العمل . ولا شك أن كثيرين من الكتاب والشعراء يؤدون فريضة التبجيل للأحلام حين يجدون لقطة أصيلة . فهناك جوتة يحدثنا عن الأحلام التى ظهرت له فيها : « مجموعات جديدة أو حطام مجموعات » ، وهناك فاجنر يشهد أن « مقدمة ذهب الراين » كانت هدية قدمها له نصف السبات ، وستيفنس يقول بأنه وجد موضوع قصصه الجديد فى الأحلام . . . لكن هذه الأعمال لم تكن أعمالاً ممكنة ، بل هى مشروعات ومسودات بعيدة . وهناك حالات أخرى تبعث على القلق أكثر من هذه : فإدجار بو يصرح أنه رأى نفسه فى هذه الثوانى القصيرة التى كان يحاول فيها جاهداً أن يقف على الخط القائم بين اليقظة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يحلمها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزناً . ويلخنارتون أن قصيدة « عبادة الشمس » قد أملاها عليه كلها اللاشعور فى لحظة كان يكافح فيها ضد النوم .

لا بد أن نقرر أولاً أن مثل هذه الأعمال — إن لوحظت — تحدث قبل بدء النوم ، أى قبل توقف النشاط الشعورى والإرادى تماماً . أضف إلى هذا أن تلك الصفحات التى يقرؤها الشاعر لنفسه ، أو تلك الآيات التى يفشدها لنفسه لا يمكن أن تشكل عملاً إلا إذا تمت كتابتها — ففى كل عشر محاولات يمك فى الأديب بالقلم ليكتب وليثبت ما قرأه ، هناك تسع يصاب فيها بحالة من الإغماء . أما المحاولة الباقية فى عمل تحضيرى قوى لا يؤدى خلال النهار إلى نتيجة عادية ، لكنه يجد فى الهروب فى الحلم مكافأة لجهده . بهذا يصبح تكوين قصيدة ما فى سرعة فائقة — إن نحن نظرنا إليه من هذه الزاوية — أمراً غير مفهوم ... والعقل يستعيد ما يكفى من القوة لتنفيذ ما كان يحمله فى طياته ووصل إلى درجة التوضيح ، مستعيناً فى هذا بالراحة والهدوء الناجمين عن انتظار النوم . هذا التفسير التقريبى هو الذى قدمه لنا « مين دى بيران » (٥٨) ، وهو يقول إن الفرد يترك ما يكفى من الانبثاء والقوة العقلية قبل النوم ، ليتسرب مما يشبه المصفاة ، وبحيث تنفجر القرينة العليا الآتية من البحار الداخلية كما تنفجر فقاعة من الهواء ، أو تنضج كما تنضج زهرة تأخر تفتحها تحت سماء النوم المنخفضة .

« ما كان الفن أحلاماً ... بل إنه امتلاك للأحلام » . هكذا يقول مالرو (٥٩) : إن كل ما نعرفه عن كبار مكتشفى الأحلام ، الذين كانوا فى نفس الوقت فنانيين حقاً ، يتفق ليبرر هذه الجملة . إذ أنه يحتفظ إلى النهاية تقريباً بقوة استدعاء الرقيا حسب رغبته ؛ إنه حليف اللاشعور باعتباره المصدر الوحيد للوحى ، ولهذا نحمده بنحت ويصور بقوة عليية تتضمن فى ذاتها الشعور . والأحلام المرسومة التى يقدمها جرائيل لانغضع أكثر من غيرها للتحليل والرقابة ، والأخيلة الهائمة الغربية التى يلدها ذهنه لا تفقد عن يتصدى لها بالنقد أسرار الحقيقة .

والشعراء والكتاب الذين ذكرناهم لا يفقدونها كذلك ، فنعد ادجار بو

لا يوجد ما يدل على إمكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليفرق في اللاشعور ، بل يوجد ما يدل على أن الهدف الذي يرمى إليه الجهد هو توسيع شقة الشعور على الأحلام نفسها ... وحتى نيرفال نفسه ، يرى ضرورة توجيه حله الأبدى بدلا من تلقيه أو استقباله ، (١٠) ، وموجة الصور التي تفرقه أولا موجة يحاول السيطرة عليها ، وما الجزء الثاني من « أوريليا » إلا تصوير للكفاح البطولي لهذا الشعور ، بقصد الاستيلاء على ما يهدد بالاستيلاء عليه ليحل غزو الحلم محل استبداده . والمثل الأعلى عند نيرفليس كذلك لا ينحصر في القضاء على الشعور في الأحلام ، بل إنه ينحصر في الجمع بين الشعور واللاشعور وبين الحلم واليقظة ، هذا التجميع الذي يعنى عمل العبقرى ، والذي سوف يحل يوما جميع أنواع التناقض فينا . لا ينبغي إذا أن نترك أنفسنا للاكتشافات الغامضة ، بل يجدر بنا أن نسيطر عليها ، « وكل ما كان غير إرادى يجب أن يتحول إلى الإرادة ويخضع لها » ، (١١) والكلمة الأخيرة ترجع قطعاً إليها .. هذه الإرادة وإلى الشعور ... وقد صنع الحلم والخيال من أجل النسيان ، ولا ينبغي التوقف عندهما ، كما لا ينبغي من باب أولى تخليدهما ... وربما كانت نشوة الحواس جزءاً من الحب ، كما أن النوم جزء من الحياة ، ومن المؤكد أنه ليس بأنبيل الأجزاء .. والرجل القوى هو الذى بفضل اليقظة على النوم دائماً ، (١٢) .

وقد سأل « بريردى بوامون » صديقه فينى (١٣) عن هذا ، فيزفنى بين خيال أحلام الضعفاء ، وما هو إلا اجترار جاف ، وخيال الأقوياء الخصب ، وهو تأمل يأتى لخدمة العقل والشعور ... وقد ترك لنا بالزاك عن هؤلاء الحالمين الضعفاء فى قصة « ابنة العم بيت » ، صورة أخاذة ؛ ففيها شخصية فسيلاس شتاينبوك الشاب الذى لديه استعداد طبيعى لفن النحت ... وقد صور بالزاك وقد ضفط عليه الفقر وطاردته سيدة تعطف عليه فاضطر إلى تنفيذ بعض التماثيل الجميلة .. وما هى ذى السعادة وما هو ذا الحب

يعيدانه إلى طبيعته الحاملة ... وهامى كما تتأرجح في خياله مشروعات خلافتوتزاحم لديه الأفكار الأصيلة ، ويردد مواهبه في أحاديثه الجذابة... ولكن لا ينفذ شيئا . ذلك أنه بين المذهب والتنفيذية كبيرة ، والتفكير والحلم والاستعداد لأعمال فنية جميلة عبارة عن انشغال حلو .. وما هذا الانشغال إلا تدخين غليون يسيل له اللعاب ، والعيش عيشة تشبه عيشة سيدة القصور التي تنصرف إلى نزواتها لحسب ... أما الإنتاج وأما الوضع... وأما تربية الطفل (العمل الفني) تربية جادة ، وإرقاده ، وقد أشبعه اللبن كل مساء ، وطبع قبله على جبينه كل صباح بقلب الأم الذي لا ينضب الحب منه ، والباسه ملابس جديدة مائة مرة ... وخلق عمل خالده حتى يتحدث إلى كل نظرة توجه إليه ، وإلى كل العقول وإلى كل القلوب ... فهذا هو التنفيذ ، وهذا هو العمل ، (٦٤) .

التحليل النفسى للعمل الفني

أمكننا إلى الآن أن نثبت أن التقارب بين العمل الفني والأحلام ليس بوليد الأمس . وترجع أهمية ما قدمه لنا فرويد إلى أنه برهن على أن العملية الأساسية هي هي عينها في هذه الحالة أو تلك . هذه العملية هي تحرير الغريزة لا شعوريا بواسطة الرمز ، وكان هذا بمثابة فتح طريق جديد ، خصب لأقصى حدود الخصوبة ، للنقد الفني والأدبي حيث طبق طرق التحليل النفسى الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى ، الأمر الذى أدى فيما بعد إلى تجديد العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى الإبداع . وسوف نستعرض هنا بعض هذه العوامل ، ثم نبحث إلى أى مدى يمكن أن تكون لها قيمة فى الشرح والتفسير .

يتولد العمل الفني أحيانا من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضيقه ، كما يحاول

الجسد السليم التخلص من جرثومة ضارة . هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن « المأساة » المسرحية تمارس لدى المتفرج « تطهيراً للأهواء والشهوات » . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث « إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العلية التي كانت قد تراكت لأقصى الحدود ليهما على اتجاهات معينة ، نتيجة لكتبها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أي حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً » (٦٥) .

ولكن تقتصر في هذه اللحظة على عملية الإبداع . يحدث أنها تلعب حقاً دور العلاج الحقيقي .. ولعل أشهر مثل للشفاء بطريق الفن كان مثل جوته ، فقد هام جوته حباً — كما نعلم — بشارلوت بوف ، خطيبة كستمر ، وسيطرت عليه فكرة الانتحار للتخلص من حب لا يخرج منه ... وكتب له كستمر خطاباً يرد له فيه قصة انتحار شاب يئس من الحب وأثر هذا الخطاب فيه تأثيراً عميقاً ، وكان أن تبلورت كل الذكريات الشخصية حول هذه المجازفة المؤلمة ، وكان أن كتب فيرتر : وبعد ثمانية عشر شهراً تمكن الشاعر جوته من محو خيبة أمل غرام جديد ، وكان أن كتب القصة في ثلاثة أسابيع ... وما كان بعد هذا منه إلا أن شعر بنفسه « وكما لو كان قد قدم اعترافات غرام عاممة ، كان سعيداً طليقاً . . . يتمتع بحق العيش عيشة جديدة » (٦٦) .

وقد ألف بيير لوتي « صياد ايسلندا » ليجد مخرجاً هو الآخر من هوى عاطفي بائس ، لكن في الوقت الذي وجد فيه جوته عزاء في الموت في شخص فيرتر ، يهدى لوتي من آلامه بأن يترك غريمه فريسة للموت . وكان لوتي قد هام حباً بفتاة من مقاطعة بريتانيا ، فضلت عليه « رجلاً من ايسلندا » ، فكان ألمه ممضاً ، دام سنوات . وكان أن كتب كتابه هذا في حالة من الحماسة تقرب من حالة الارتجاف الهذيانى . . . ويتزوج البحار (بحث في علم الجمال م ٥)

الفتاة البريتانية، لكنه يرسل من جديد في رحلة صيد بعد زواجه بثمانية أيام، ولم يعد أبداً... وبهذا كان يتعين على الرجل الذي حصل على المرأة التي يحبها لوق أن يموت، (٦٧).

وحين تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً... فالفنان يعبر — دون علمه — عن اندفاعات أو عقبات داخلية ين منها دون أن يعرف ما هي. وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضيء لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي، وتصبح اللوحة أو القصيدة في نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة. وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين.

ولقد سبق لنا أن ذكرنا (٦٨) أن أقل الأمور صحة في نظر التحليل النفسي محاولة تحليل الأموات، بل والغائبين. رغم هذا يمكن أن نقول إنها طريقة مشروعة، وتتلخص في استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما، أي ما اصطلاح على تسميته «لازمات الخيال»، (٦٩) دون النظر إلى ما قد يدخل عرضاً ومصادفة في العمل الفني. والإلحاح في تكرار نفس الدوافع سواء أكانت هذه أشخاصاً أو أشكالاً أو ألواناً متناسقة بشكل ما، هذا الإلحاح يعني أن الفنان يفضل هذه الدوافع والعناصر على غيرها. ويحدث تقابل بين هذا التكرار والأسلوب الخاص في الحساسية أو في الفكرة، وبين رغبة ذاتية لاشعورية في التعبير عنها، الأمر الذي يخرج «اللازمات الخيالية»، مخرجاً يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما.

مثال هذا ما صورته جيروم بوش من رموز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى ديفية استعارها أصلاً من عصور سابقة، لكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلزمه شخصياً

من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها ، بل ولعناصر خفية لا يعرفها . وليس بجيب هنا في أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد ، ولو أن الشرح لا يتطوى إلا على أكبر قدر من البراءة .

هذا ويلاحظ أن الموضوعات التي يختارها بوش تميل أساسا إلى تفضيل الإغراء الحديث . . فـهر يتخذ مثلاً تحيزاً فريداً في نوعه إلى الحديث من الميول . مثال هذا ما نراه في لوحة « حساب الآخرة » حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، ومثال ذلك أيضاً لوحة « الجنة » ، وهي في فنه مكان بعيد المنال ، عسير الوصول إليه . أما « حديقة الملذات » — وكـم هي دينوية — فعبارة عن صيحة من القلب . أضف إلى هذا تلك اللذة الذرية التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية ، وقد احاطت به وحوش ضارية . أليس في هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة ، وضمير مثقل بالخطيئة ؟ ... أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والإنجيلية ؟ . .

وقد أورد « جويبا » بحق أيضاً ما يفيد بأنه ، إذا كان عمله الفني يـموج بالدماء والمذابح ، فذلك لأنه ينتمى إلى بلاد مصارعة الثيران ، وإلى أنه عرف أهوال الحرب . لكن لماذا كان وحده المصور الإسباني في عصره الذي انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة ؟ ولم نرى في أكثر مؤلفاته خيالا هذا القدر من النساء اللاتي يشهن ، والعاريات يذبهن رجال متوحشون ؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة ؟ ولم هذه الوحوش التي تلهم ، وهذا التفضيل للإله « زحل » « وهروب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير ؟ وهذا الخلط الحيواني بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية ؟ إن عقدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح » (٧٠) .

ولا يقل عن هذا الشعور بالخطيئة في قصص دوستوفسكي . إنه ينشئ لها جوا ثقيلا يكاد يكفي للتنفس ، ويمنع شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التي تفر من المطاردة ، ويدفعها إلى التساؤل دائما ، وإلى اتهام نفسها بشئ ما ، وإلى البحث عن الخنوع والتفكير . وتتشكل نواة هذه العقدة أساسا من مطاردة الجريمة ، وبوجه خاص جريمة قتل الأب . وتظهر هذه خاصة في قصة « الإخوة كارامازوف » ، حيث ينسب أحد الشخصيات لنفسه جريمة قتل أبيه ، التي طالما تمنّاها ورغبها . وتجد نفس الشعور الدائم بالخطيئة حيال الأب في لوحات عديدة من عمل فان حوخ ، وهذا الشعور هو الذي يؤدي إلى انحناء الأشجار ، وإلى هبوط أسطح المنازل ، وهو الذي يفرض على الفنان سرعة تكوين اللوحة ، وطيران الغريبان المرتاعة (٧١) .

ما الحلم إذن إن لم يكن في كثير من الحالات نوطا يتفرع من الحقيقة ؟ يرى نيتشه : « أن أغلب الفرائز ، وبخاصة تلك التي نسميها غرائز أخلاقية تكتمن بالقليل . فإذا سمح لي أن أقترح هذا فإن لأحلامنا قيمة التعويض بدرجة معينة عن عدم وجود الغذاء خلال النهار » (٧٢) . ولا يجهل أحد الأهمية التي أعطاها التحليل النفسي لهذا الاقتراح ألا يمكن أن يكون الفن هو الآخر تعويضا ؟ ألا يجوز أن يطلب إليه الفنان تعويضا عما لم يصل إليه في الحياة ؟ بل وأصح من هذا ، أليست الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المنظر الذي يكتبه قصص شيئا يحل محل العمل الذي يستحيل عليه القيام به ، وكما قال بودوان : « العمل العائد » ؟ .

لعل حياة تولوز لوتريك تعطينا لهذا صورة واضحة . فالمعروف عنه ، وهو آخر أبناء جنس من الصيادين والفرسان ، أنه فقد ساقه حينما بلغ الخامسة عشرة من عمره ، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزما مضحكا غير قادر على ممارسة الرياضة التي تتطلبها وراثته وطبيعته . وما هو ذا نصف

كسبح لا يحلم في تصويره إلا بالسيقان . . السيقان التي يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبي الخيل والراقصات والبهلوانات وراكبي الدراجات ، وكلها تزدهم بها لوحاته . أليست هذه أيضا حالة ماري بلانشار ، الكسيحة الحذاء المحرومة من اللذات الطبيعية للبرأة ، والتي تعوض عن حالتها هذه بأن ترسم في لوحاتها كل ما تنصف به الأمومة من خصب . . (٧٢) . ١

المؤكد أن التحليل النفسى يقوم بعمل طيب . لكن لابد أن نخدر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية في الإبداع يكفي لإظهار السر الدفين . لم يوجد بين جميع الساديين الماسوكيين سوى « جويا » واحد . وبين كل هذه النفوس المليئة بالكآبة لم يوجد سوى دوستوفيسكى واحد ، وبين كل المشوهين سوى لوتريك واحد ؟ إن طريقة التعليل بالسبب تكفى هنا أيضا لشرح كل شئ . عدا المهم . « من الممكن ولا شك إرجاع ظروف الإبداع الفنى ، موضوعه وطريقة تنفيذه ، إلى العلاقات الشخصية بين الشاعر وأقاربه ، لكن لن يودى هذا إلى شئ يفيد فى فهم فنه ، لأن من الممكن اتباع نفس التعليل فى حالات أخرى كثيرة ، وبخاصة فى حالات القلق المرضى . لأننا إذا شرحنا العمل الفنى كما نشرح الحالة العصبية النفسية ، فإما أن يكون العمل الفنى حالة عصبية نفسية . أو تكون الحالة العصبية النفسية عملا فنياً » (٧٤) .

لا يعنى هذا أن فى الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى . فتناجح هذا العلم تبين لنا إلى أى مدى ترتبط عبقرية الفنان ارتباطا وثيقا بمحاور حياته الخاصة ، وتضىء فى نفس الوقت نواحي كثيرة من عمله . غير أنه لا يجدر أن نبالغ فى تقدير هذه النواحي ، فنحن نستطيع فهم خواص معينة للنبات إن نحن عرفنا خواص البيئة التى نبت فيها ، لكن لا نستطيع أحد الادعاء بمعرفة ما هو أساسى فى هذا النبات ، فليس النبات نجس نتاجا

للأرض ، بل هو كذلك عملية نمو حية مغلقة لا علاقة لأساسها بطبيعة الأرض ، وهنا يجب اعتبار العمل الفني كإنشاء إبداعي يستخدم الظروف القائمة أصلاً في حرية حيث يستند معناه وطريقته الخاصة إلى ذاته ، لا إلى الظروف القائمة فعلاً (٧٥) .

وإذا كان انعكاس العقد والعمليات اللاشعورية الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية ، فإن مولد العمل الفني لا يفسر إلا ثانوياً في ضوء التحليل النفسي ، ولقد اعترف فرويد نفسه بهذا ، حيث قال : « حيث إن المثوبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً برفع العمل إلى مرتبة السمو ، فإن علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا ، في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال » (٧٦) ، « وفي تقديم لكتاب عن أعمال إدجار بو ، استوحى صاحبه فكرته من نظرية فرويد ، ونجدته يعترف بأن مثل هذه البحوث لا تدعى إمكان شرح عبقرية المبدعين ، لكنهما بين العوامل التي أضفت عليها البقعة ، ونوع المادة التي فرضها عليها المصير » (٧٧) ، وإن نحن صرفنا النظر حتى عن تحديد عدم قدرية هذا المصير وعن أن هذه المسألة تأتي أصلاً من القوة الإبداعية للعقل ، فإن هذا ما تؤمن به نحن .

إن تلاميذ فرويد ، وبما للأسف ، فرويد نفسه ، لم يعملوا دائماً بهذا الحذر ، فهم لا يربطون في جميع الحالات إلا دراسة بعض المرضى ، وهم في حالة الإبداع الفني لا يدرسون إلا العناصر المنطوية على المرض سواء كانت حقيقية أو مفترضة ، ويرجع هذا إلى ما يجب تسميته فعلاً التشوه المبنى عندهم ، « فإن نحن نخطئ الحدود ولو بدرجة صغيرة جداً ، لأصبح الأمر بحثاً غير مناسب ، وهبوطاً مفاجئاً للذوق السليم ، يخفى تحت ستار العلم . ويتحول الاهتمام دون أن نشعر من العمل الفني لتتوه في خلط لا يخرج له من السابقات السيكلوجية . وبصبح الشاعر بمثابة حالة علاجية

(إكلينيكية) ومثلاً يحمل رقماً محدداً في مجال المرض النفسى الجنىسى .. لهذا كانت كل هذه الشروح باعثة على ملل منهل .. لدرجة نعتقد معها أننا نحضر استشارة طبية، (٧٨) .

ونتيجة لهذا، يصبح كل ما يخلق الأصالة والقيمة الجمالية والزوجية لعمل فنى ما فى طى الخفاء.. ولنأخذ مثلاً لهذا مقطوعة من الشاعر ماللارميه «وسوف يحاول التفسير التقليدى، السيكلوجى الأدبى تحديد صفة الروح ودرجة البراءة التى تبنى عن استدعاء صور الرموز استدعاء عاجلاً، الصور التى تمثل الملائكة والرياش البيضاء».. وسوف توجهنا بمجموعة الرموز هذه من المحسوس إلى ما فى صميم نفس الشاعر، وما يقبل التعبير إلى ما لا يقبله «فى عالم من النقاء الشفافية يسير فيه كل شيء سهلاً برئاً بلا خطأ، والمغزى كما نراه هكذا هو رسالة ماللارميه فى الحياة».. وهنا يأتى المحلل النفسى : «ولا يصبح غموض القصيدة بالنسبة له إلا نتيجة «لرموز يأتى بها الاشعور» وبدلاً من اتباع الحركة الصاعدة من الرمز إلى الشعور الشعارى والدينى، نجده يتخذ سبيل الحركة الهابطة من الرمز إلى الغريزة المتسامية وتفسر دورة الاستعارات الملازمة له والتى تدور حول الجنة الضائعة بالحنان إلى الطفولة وإلى ثدى الأم» (٧٩) .

وتعارض الطريقتان تعارضاً جذرياً، فالأولى تستخلص من النص فائضاً يستكمل ما أراده ماللارميه، والثانية تستخلص معنى أقل قيمة لا يتضمن شيئاً من شعر ماللارميه وفكره. وما هذا الخطأ إلا نتيجة اعتبار الشعراء مرضى عصبيين، حيث نهمل الحياة حين نريد تحليل الظواهر الحيوية بعملية سيكلوجية كيميوية، ذلك أننا نتجاهل بنفس الطريقة طبيعة العمل الفنى لأننا نهبط به إلى مستوى الحالة النفسية المنخفضة، أو إلى الطفل المريض بعد فصلها أو إرجاعها إلى الوراء. والمذهب الذى يشد الناحية الفنية فى التحليل النفسى شداً هزئياً، غالباً ما يكون ذا وحى مادى، وغالباً ما يحرم نفسه لدرجة كبيرة من فهم ما تنطوى عليه الأعمال الروحية الفنية .

الإبداعية والحياة الجنسية

قابلتنا عرضاً كلية «النسائي» أو الإعلاء، ويجدر بنا أن نقف عندها قليلاً، لأنها توسع بحثنا هذا توسيعاً كبيراً، فهي تضطرنا، لا إلى البحث في وسائل الإبداع الفني وسبله فحسب، بل كذلك إلى البحث في الموهبة الإبداعية ذاتها. ونحن هنا نتساءل: ألا يمكن أن تكون هذه الموهبة نوطاً من التحويل أو تعبيراً خفياً عن الغريزة الجنسية؟

إن من شأن الكبت الذي تمارسه رقابة الضمير على اللاشعور أن يدفع بالنشاط الغريزي إلى السير قدماً، كما رأينا، ليتخذ صورة في الأحلام. ويستطيع هذا النشاط الغريزي — كما يقول فرويد — إن صرح هذا التعبير «أن يهرب» من أعلى، ليتحول إلى نشاط مرتفع يعبر عن نفسه تمثيلاً في العلم والدين والأخلاق، وبوجه خاص، في الفن. هذا الهروب هو ما يطلق عليه فرويد تعبيراً لإعلاء أو رفع. ومادامت الغريزة التي تنحدث عنها هي شهوة جنسية قبل أن تكون شيئاً آخر — هكذا يرى فرويد أيضاً — فإن الفن يصبح «إعلاء» للشهوة الجنسية للوصول بها إلى درجة السمو. وهكذا فإن «الإثارات» (الجنسية) المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية بمجد لنفسها تحولا واستخداماً في مجالات أخرى، حيث تضيء عليها الاستعدادات الخطيرة في بادية الأمر زيادة لها قيمتها، وتضيء على الفرد قدرات ونشاطات روحية، فتصبح هذه الإثارات المفرطة مصدراً من مصادر الإنتاج الفني» (٨٠)

مصدر واحد فحسب. لقد كان تفكير فرويد حول هذه النقطة غامضاً، فهو يقول أحياناً بأن الميول الإبداعية الصحيحة لا تفيد إلا في حدوث «تدعيم جنسي» (٨١) ثم يقول في مجال آخر — على العكس من ذلك — إن الحياة الجنسية لا تلعب دوراً تكميلاً فحسب، بل إن هناك كذلك

إحلالاً لهدف غير جنسى محل هدف جنسى بدائى ، بحيث تبقى طبيعة القوة المستخدمة فى كلتا الحالتين هى عينها . « يلوح لى — هكذا يقول — أنه بما لاشك فيه أن فكرة « الجميل » تغرس جنورها فى الإثارة الجنسية وأنها لاتعنى فى الأصل شيئاً آخر غير ماثيره جنسياً » (٨٢) . ثم يقول : « وثمة نقطة واحدة تبدو لى مؤكدة ، وهى أن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » (٨٣) .

ولقد دقق شراح فرويد كثيراً فى توكيدهم لهذا الاستمرار والتماسك ، باعتبار استبدال هدف اجتماعى ثانوى بالهدف الجنسي الأصلي تفرعا للطاقة الجنسية البدائية فى اتجاه جديد ، أكثر منه حلو لأحدهما محل الآخر .

ولكى نشرح هذا فى دقة أكبر يحدد بنا أن نقول إن الأمر أمر تحويل لاحلول هدف محل آخر . وبتعبير أدق نقول : « تلعب الطاقة المستخدمة فى إيجاد جديد ما من طاقة قديمة ، ويصبح النشاط الجديد وسيلة أخرى غير مباشرة لإرضاء هذه الرغبة بعينها » (٨٤) فالحقيقة إذن أن الاسماء فى نظر أنصار فرويد ، وبوجه خاص الإعلاء الفنى يقف عند حد إخفاء الحياة الجنسية لحسب .

والتنشيط البالغ الذى تمارسه الغرائز على النفس العليا أمر صعب إنكاره ، والقول بأن الغريزة الجنسية خاصة تمارس تأثيراً رئيسياً فى الإنتاج الفنى أمر لم يعد فيه شك ، وقد كان هذا الأمر معروفاً حتى قبل ظهور علم التحليل النفسى ، إذ يقول أفلاطون : « مامن إنسان يصبح شاعراً ، حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً ، إلا ويكون الحب قد مسه يده ، ولسوف نتحدث عن ذلك عندما يتبين لنا أن الحب مبدع عظيم على وجه العموم وفى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى » (٨٥) . ويذكر نيتشه فى وضوح أكثر وبلا مبالغة أنه « لكن يكون هناك فن ، فإنه مما لاغنى عنه وجود شرط عضوى

أولى هو الانتشاء ، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية ، أولها انتشاء الإثارة الجنسية وهو أقدمها وأكثرها بدائية ، (٨٦) .

ومع ذلك فإذا إن كان العمل الذي تمارسه عاطفة الحب والدوافع الجنسية ، في مجال الفن أمراً مؤكداً ، فإن من العسير تحديد سبب هذا العمل وكيفيته . وسوف نعود إلى الحديث في هذه المشكلة ، ذات المغزى الكبير ، ولنحدد كلامنا الآن في نقطة محددة لا يمكن إنكارها هي الأخرى في إطار مذهب فرويد : « ذلك أنه لكي تتحول القوة الشبقية إلى قوة إبداعية بفرض تفرع الثانية من الأولى ، لابد ، من أن يرد جزء من هذه الأخيرة على الأقل ويمنع بالضرورة أو قصداً . ولا بد أيضاً — نتيجة لذلك — ألا يستهلك هذا الجزء في نشاط جنسي بالمعنى الصحيح . ولن يكون هناك إعلاء ، إلا إذا تم هذا . يلاحظ أحد علماء التحليل النفسي أنه يمكن ربط كل جمال بفرزة ما ، لكن بشرط عدول هذه الفرزة عن إرضاء قهسا لنفسها ذاتيا ، وبشرط أن تقبل التأجيل ، (٨٧) .

ولست هذه الملاحظة بمجددة ، فقد ذكرها أفلاطون في «المأدبة» شارحاً أن الحب الذي «ينبع من الجمال» ، والذي ينتج من الأعمال الفنية ، لا يشبه أنواع الحب العادية التي تخضع للناحية الجسدية . وقد رأينا كيف يتمدح فيتشه انتشاء الحواس ، وكيف لا يهاب رغم ذلك من أن يضع مبدع العمل الفني أمام ضرورة اختيار أحد أمرين : فلما إنجذب أطفال وإماء تأليف الكتب . وليست كلمة بورجيه بأقل ذيوفاً ؛ إذ يقول « كل امرأة تضاجعها تكلفنا نصف كتاب » . وقد أراد البعض اعتبار هذه الحقيقة «سراً غامضاً أو جسدياً» (٨٨) ، ولو أن في هذا بعض المبالغة . ومهما يكن من أمر فالمعروف أن الدوافع الخاصة هي التي أوحى إلى بالزاك بأن يطرى العذرية مراراً ، ولو أن هذا لم يكن أمراً متوقعه منه (٨٩) .

وقد يعترض البعض على هذا مستشهدين بالمغامرات الغرامية وبالحرية

الجنسية التي تنسب للشعراء خطأ أو صوابا ، لكن ليس الأمر هنا بهذه البساطة ، إذ أن الذي يجب أن نعرفه هو ما يطلبه الفنانون من الحب باعتبارهم فنانين وفي ضوء ما يتطلبه فهم ، وسنجد هذا الشيء الذي يبحثون عنه واضحا . إن نحن تأملنا مليا ما يقول به الأستاذ جيلسون فيما يخص دور « ملهمات الشعر » ، أي النساء اللاتي اعترف لهن بأنهن موحيات للعبقرية ، مثل بياتريس ولورا وماتيلدا ويزندوتك ومدام ساباتييه وكلو تيلد دي فو ، ولو أن من المؤكد أن هناك من الشعراء كثيرين ممن لم تكن لهم عشيقات ، كوسيه مثلا . والقول هنا بأن الحب بالنسبة للشعراء عامل يدعوهم إلى الحماسة أو يذبح بخيالهم قول لا نكره ، لكن ليست ، « ملهمة الشعر » بالضرورة عشيقة ينتظر منها الشاعر ذلك الدلال الذي ينتظره الرجال العاديون من أي امرأة أو على الأقل ، هو لا ينتظر منها هذا الدلال لحسب ... ولطالما أخطأت ملهمات الشعر في هذا خطأ جسيما .

ملهمة الشعر — حكمها حكم أي امرأة يحبها الرجل جاعيفا — تسعو إلى مرتبة المثل العليا . وعملية « التسمي » في الحال الذي نبحت فيه عملية شعورية تأتي من التفكير ، بل إنها محسوبة حسابا دقيقا « لدرجة يشعر معها أكثر الفنانين يقظة — كبودلير مثلا شعورا واضحا بأنهم هم الذين يخلقون « ملهمة الشعر » ، ولدرجة يرون أنفسهم فيها وهم يعملون في خلقها « فهم بهذا يبحثون عن أنفسهم ويخلقون لأنفسهم ملهمات ، لأنهم في حاجة — لكي يدعوا أعمالا فنية — إلى تلك الفشوة التي لا تقدمها الشهوة لهم بنفس الدرجة التي تقدمها عملية خلق الملهمة . وهكذا ترجع القدرة على الابتكار عندنا إلى الفن ، لا إلى الميل الجنسي . فما كان الفن هكذا مطعما باللذة الجنسية ، وما كانت اللذة الجنسية مطعمة بالفن ، لكن الفنان نفسه هو الحقيقة الحقة للغامرة العاطفية ، وتلك الحقيقة هي مولد العمل الفني الكبير . ولا بد أن

يصبح الشاعر نفسه ، إن نحن فهمناه على ضوء الحقيقة الملبوسة لشخصيته ، صورة صحيحة للعمل الفني كما يتولد عنده ، (٩٠) .

وبتعبير آخر ، فإنه « كما يخدم الفارس سيده لكي يحسن الحرب ، فإن الشاعر يجب امرأة لكي يحسن الفناء ، بحيث يسمو بعشيقته سوا تصبح فيه مثلاً أعلى ، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة لغرض الشعر ، بعيدة عن الرغبة الجنسية لحسب » . على أنه ليس من الممكن تقدير موقف الشاعر أو الملهمة أو الحب نفسه إلا بالنسبة لهذا المقصود ، وعلى أن العمل الفني يلتم « أنية » الفنان قبل أن تلتمها ملهمة الشعر ، وعلى أن « أنية » الملهمة تقع في فوهة الفن فيلتمها . وهكذا تتعرض الملهمة إلى أشد ما يمكن من خيبة أمل ، بعد أن كانت تظن أنها غاية العمل الفني ، مادامت الأنية التي تخفى في موضوع الحب تقضى عليها في ذاتها ، بل وتلتمها التهاما كلياً بحيث لا تترك نفسها عرضة لأن تلتمها هي : « ذلك لأن كليهما تصبحان ضحية لشيء آخر » (٩١) ما هو هذا الشيء . إن لم يكن إرادة الإبداع ، وهي إرادة قائمة حتى ولو كان الإحساس بها غامضاً ؟ .

من هنا كانت الحقائق الكبيرة التي تمس موضوع بحثنا . فإدام الفن هو الذي يسير الأمور في هذه الأحوال المتميزة ، وتقصد بها غرام الشعراء بملهماتهم ، فإنه ليس من الجائز اعتبار الشهوة الجنسية مصدراً أساسياً للنشاط الفني ، ولا الحياة الجنسية السبب الكامل لإنتاج الأعمال الفنية الكبرى ومع هذا فإنه مهما يكن دورها هاماً . وهو ليس هكذا دائماً — فهو مؤقت ، وليس أساسياً . وينحصر هذا الدور على أكثر تقدير في دعم اتجاه آخر متميز تماماً عن الحالة الجنسية لا يخرج عن كونه دفعة إبداعية وقوة إبداعية تتصف بها الروح . ولقد فهم « يونج » هذا حين أقر أولاً فكرة التطور التجديدي بين نقطة البدء ونقطة الوصول في « الإعلاء » ، ثم أنكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا إنكاراً يكاد يكون تاماً .

ولقد كان من الممكن أن يكفي لإقناعنا في هذا الصدد مبدأ العلة الكافية وحده . فالعمل الفني يتضمن قيمة نوعية خاصة به تمنعه من أن يكون راجعا إلى الحياة الجنسية الخالصة فحسب ، فالأقل لا يكفي لتبرير الأكثر . لكننا نتساءل : لم يتمكن الأكثر من الظهور دون الأقل بفضل إحدى الوسائل العديدة الممكنة للإسماء ؟ وكيف يحدث أن يستحيل على الرغبات المحرومة من الظهور أن تخرج على هيئة عمل فني ؟ ألا يجوز أن تتوافر لدى هذه الرغبات وسائل سهلة ترضى بها نفسها في نهاية الأمر ؟ هكذا يصبح « التصوير والكتابة وممارسة السياسة أكثر من إعلاء جيد » لأنها تتضمن أهدافا غير مقصودة لذاتها . وما إنكار هذا إلا إنكار لحقيقة تاريخ البشرية » (٩٢) .

وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنه يتعين علينا أن نقر أن الإسماء أو الحرمان منه أيضا ، يحتاجان إلى بعض الشرح ، ولو أن من العسير شرح كل شيء بهذا الصدد ، وأنهما بدلا من أن يكونا هما الشرط الذي يحدد النشاط الفني فإن شرط قيامهما هو الهدف السابق لهما ، نقصد الهدف الذي يرمى إلى إبداع عمل فني ما ، بعد أن يرزمن الأعماق . « وكلية الهدف هنا تعنى الهدف والقوة ، قوة الإبداع الخاصة بالعقل . وهي بعينها موهبة لإخراج الجمال . يقول ماريان (٩٣) : إن إبداعية العقل هذه هي الجذور الحيوية الأولى لنشاط الفن . « وإذا ستلنا عن العلاقة — في نهاية الأمر بين الإبداع الجمالي والحياة الجنسية لأجبنا ونحن راضون — بعد أن نقرب علاقة التبعية التي نادى بها أنصار فرويد بأنها شكل من أشكال الخصب الروحي ، التي لن يكون الخصب الجسدي بالنسبة إليها ، وعن طريق الحياة الجنسية ، إلا صورة ضئيلة — تجدد في العبقرية أعظم تعبير لها .

الاشعور

ما من شك في أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التي تتصف بها مدرسة فرويد ، لأنها لا تتفق ونظرية فرويد ذاتها في اللاشعور . فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التي ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب . إن اللاشعور يمثل تبعاً لفرويد ما يمكن أن يكون في الإنسان من روح غير بشرية ، ولهذا فإنه يدخل في معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها تحسب تركيزاً فوق العادة يشكله المجتمع عندنا ، ولا نرى كيف يمكن أن تنبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك ، تكون ذات مرتبة عليا .

إن مثل هذه الصورة المبسطة للجهاز النفسي غير صحيحة على الإطلاق؛ لأن اللاشعور ليس وحيداً ، بل إننا نعرف غيره ، نقصد ذلك الذي تنبت فيه سرعة الإدراك والذي تعد فيه اكتشافاتنا وثمر تجاربنا وتنضج فيه القرارات الطليقة ، وتفتح فيه المواهب . وكل هذه العمليات الكبرى للإرادة والذكاء تم في اللاشعور . لكن هذه المناطق الغامضة التي ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه في شيء تلك الكهوف المظلمة التي يحول فيها علماء التحليل النفسي وهم يسكون بمصاييحهم . ففينا عداً ما قبل الشعور ، الذي يتحدث عنه فرويد ، والذي يقترب تماماً من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر ، ذي طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتيان ما قبل الشعور الفكري أو الروحي .

تخيل جبلاً تتداخل ثناياه السفلى في البحر ، وتغطي السحب قمته ، فلا ترى فيه إلا الكتلة الواقية بين السماء والأرض . إن حياة النفس البشرية تشبه هذا الجبل . فالشعور لا يبرز من اللاشعور السفلي ، أو ما دون الشعور « غير المنطقي » ، إلا لكي يخفى في اللاشعور العلوي ، أو الشعور الأعلى فوق

المنطقي، أى الروحي - ذلك أن المنطق لا يتضح بحسب من مظاهره أو من خلال أدواته المنطقية الشعورية، كما أن الإرادة لا تتضح بحسب من خلال تحدياتها التي يعينها الشعور. فهناك السطح المشمس الملىء بالمعتقدات والأحكام الواضحة والأقوال والقرارات الصريحة والحركات التي يحددها الضمير وهناك مصادر المعرفة الإبداعية والحب والرغبات فوق الحساسة التي تختفي في الليل الشفاف الأصيل للنفس، (٩٤). فدون أن ترك جانباً بناء على هذا ذلك الدور الذي يلعبه اللاشعور الذي يتحدث عنه علماء التحليل النفسي في إبداع العمل الفني، سنحاول إقرار حقيقة لحواها أن الشعر والوحي الشعري - بأوسع ما في هذا التعبير من معنى - يوجدان أصلاً في الظلمات المضيفة لفوق الشعور، لللاشعور الروحي.

والحقيقة أن تلك الصور التي تصدر عن اللاشعور لا تعبر بحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدي، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيتها علواً خارج الشعور الواضح للفنان، فالظلال الساكنة لدى رامبرانت، والنقاء العذري الخاشع في فن فيرمير، والوجوه المنصوفة عند جريكو، والأهداف نحو نقاء النفس في قصة «مولن الكبير»، والسلام الأمثل لدى بيتهوفن في آخر رباعياته. وعظمة الصلاة في البستينا . . . كل هذا على سبيل المثال بحسب يتفتح على سر الروح الذي يختلف تماماً عن سر الرغبة الجنسية، ورغم كل ما يقال في هذا فإن تاريخ الفن يقدم لنا الشواهد على حقيقة سيطرة الروح، وهو هنا يعلن، لا عن فشله، بل عن كفاحه المبرر الذي ينتهي غالباً بالانتصار على الحياة الجنسية.

وقد يكون من الخطأ حقاً أن نعتقد أن اللاشعور لا ينطوى إلا على قوى مفسدة هدامة ترمي إلى تفتيت الشخصية المعنوية، لأنه كذلك مقرر لاتجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة: وإلى إيجاد النظام والوحدة في نفوسنا، ولعل من مزايا ما تحدث عنه يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد

أن الكائن البشرى يميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل «قوة إبداعية» (٩٥) تضطره دائماً أبداً ، وحتى دون أن يدري ، إلى أن يكون لنفسه توازنه إلى تخطي العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكي يكتمل دائماً ويزداد اكتمالاً مع الزمن .

وتعتبر حاله يتهوفن معروفة جيداً بحيث لا تستحق أن نتوقف عندها لفحصها . لكن أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة في تناسقها من عبقرية رافايل ؟ قد يخطئ الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التي نعرفها يوجد وجه مثل رافايل لا تستطيع ريشة الرسام أن تصوره ، وقد اختفى وراء قناع كلة آلام . ألا يجوز أن يكون هناك رافايل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود ؟ . ماذا يقول لنا إحصاء الأشخاص الذين صورهم ؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أى من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذي ينتصر على الوحوش الضارية ، تلك الوحوش التي يوقفها ، حسب قول جوياء ، سيأت العقل ، ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للشعور الجماعى ، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التي تخلص الروح من مقابلها السلبى والتي يتحكم الوحش في دورها الذي تلعبه حين يرى الوحش وقد أوشك على التهام الأمير ، أى «الباس الروح» ، وها هو ذا القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليحاربها الوحش: وهما ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها . (٩٦) وتشهد حياة دى لاكروا أيضاً بنفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بطلنا منه عند رافايل . وعمله الفنى في هذا صورة لحياته ، ونستطيع أن نتبع عمله هذا خطوة خطوة ، لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجمود التي ييذلها لإخضاع شياطينه . أو ليست إرادته في أن يصبح كلاسيكياً ، رغم طبيعته الرومانتيكية ، اعترافاً بأنه في حاجة إلى النظام . ؟ فن حصار تمارسه الأمواج حول المركب في

لوحة «دائتي وفرجيل في الجحيم إلى أبولون ينتصر على الثعبان يتنون» ، ومن خلال النار والدماء في لوحات «المذبح» و «اتلاء» ثم لوحات «أورفيه يسحر الوحوش الضاربة» أو «المسيح يهدي العاصفة» أو «دوجيه واتجليكا» أو «يرسيه واندروميد» . . كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم ، الذي كان في نفس الوقت رجلا عظيما ، كفاح الإنسان ضد قوى الشر التي يحملها بين طياته ، والبحث الدائم الذي يتأكد في نهاية الأمر الحصول عليه ، البحث عن الرصانة .

لهذا لا نستطيع قبول رأى أندريه جيد — ذلك الرأى الذى يؤدى بنا بطريق آخر ملتو ، إلى المشكلة التي ناقشناها في بداية الفصل ، والذي يقول بأن مبدعى الأعمال في أى مجال من مجالات الإبداع يتصفون بانعدام في التوازن أو بالعتة .

هناك إذن كما نرى «هوة» بين «سرجسدى صغير» ونوع من «القلق» المبدع . حقا وسواء أكان الشذوذ يقدم العون لهذا القلق أولا يقدمه ، فإن هذا القلق يحد أصله في شيء آخر ، ومصدره في الواقع هو طبيعة الرجل الذى . ترجع عظمته إلى أنه يضع العالم موضع البحث ، وإلى أنه يحوله ، وإلى أنه يتخطى نفسه دائما . ذلك أن عدم التوازن في ذاته عديم الفعالية ، وما هو أيضا بنوع من «حالة راهنة ثابتة» تنعم فيها شخصية الفنان بذاتها . . . وجيد يعرف هذا أكثر من أى شخص آخر . أليس هو الذى يقول : «إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التي تعرض له . ولأنه يهدف دائما إلى توازن جديد ، وما عمله الفنى إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداعه طبقا لعقله ومنطقه ، بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده . . . وخاصة أنه لاقبل له بانعدام الترابط في عقله» (٩٩) .

إن تجربة جيد تشهد ضد نظريته ، ومؤكد أن مؤلفاته تنعكس نقص التوازن عنده ولكنها تشهد كذلك ، ابتداء من كراسات «أندريه والتر»

إلى آخر صفحاته والمذكرات ، بأنه يقوم بمجد لتخطى المتناقضات الذاتية في نفسه ، ليدج غرائره وليغير الكائن المتألم الذي يتمزق لأنه لم يكن يقبل نفسه على هذه الصورة . أما عن الحل الذي وجده لنفسه في هذا ، فسواء أكان أم لم يكن متفقاً ومطالب الأخلاق ، فهذا شيء آخر . ونحن نقول إن جيد كافح هو الآخر لكيلا يسقط ، وإنه عرف كيف يخلق من عدم توازنه توازناً حقيقياً بفضل الرصانة التي مارسها . . . علماً بأن جميع أنواع التوازن غير متساوية .

الفصل الثالث الإلهام والعمل

لم تظهر فكرة اللاشعور إلا حديثا ، وعلى العكس من ذلك ، نجد القول بأن الشاعر يسيطر على نفسه والفنان موهوب ، فكرة قديمة قدم الدنيا . فهو في ساعات معينة لا يسيطر على نفسه ، ويلوح كما لو كانت قد استولت عليه قوة ما ، ورفعته فوق ذاته ، وأصبح فريسة للحاسة والخيوبة وللنشوة . وتصبح الكلمات التي ينطق بها ، والأعمال التي يعدها في حالته هذه غير صادرة عنه ، بل عما هو أعلى وأكبر منه . أليس من المفيد أن أحد الأسماء التي تشير إليه في اللاتينية : تشير أيضا إلى ما يصدر عن السماء ، وإلى أولئك الذين يقدمون للناس غذاء الآلهة ، ويتصلون بها ؟ .

وهناك تقليد آخر لا يقل عن هذا قدما وتأكيذا ، ويمجى التعبير عنه بأمثلة سائرة كهذه : العبقريّة صبر طويل الأمد... أو ... عمر الفن مديد والحياة قصيرة ، ودواوين « فن الشعر » تكرر تعاليم هوراس وبوالو بعد أن تعكسها ، فيقول : ضاع عملاك الفنى مائة مرة على آلة النسيج . وفي مثل هذه الأحوال يظهر العمل الفنى ، لا كهديّة تهبط من السماء ، بل كثمرة جهاد مرير وعمل متواصل . وهكذا يحل « الشاعر العاقل » محل الشاعر الملمم ، ولا يصبح الفنان موهوبا تفضله الآلهة أو ربّات الشعر ، على غيظه ، بل عاملا كادحا صانعا ماهرا .

إن هذين التقليدين في الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر مما يتصفان بالتناقض . فإذا تركنا جانبا ومؤقتا تلك الناحية التي تكاد تكون « دنيّة » فيها ، لرأينا أن الفنان في آن واحد ملمم وصانع ماهر ... ولوجدنا أن الوحي لا يغنى عن العمل ، وأن العمل بدوره لا يستطيع أن يغنى عن الوحي ، وأن الوحي يدفع بالعمل ويضفي عليه خصبه ، وأن العمل بدوره يعد للوحي ويسانده ويجدده بل ويشيره أحيانا .

هبة ربان الله لهم

إن الشاعر الذى ينادى ربه إلهامه ، والفنان الذى ينتظر أضواء السماء ، والفيلسوف الذى يظن أن الشيطان قد استولى عليه ، كل أولئك كانوا يعبرون من خلال لغة الاستعارة عن حقيقة سيكولوجية مؤكدة . ولا بد لنا ان نقبل حقيقة هذه الأفكار والصور والمختارات غير المتوقعة وضربات الصواعق العقلية المفاجئة التى تنفجر كلها فى جو من الضغط العاطفى العالى ، والى جرى العرف على جمعها جميعا تحت اسم الوحي .

ولا شك أن أفلاطون كان أول من وصف هذه الظاهرة . وهو فى وصفه هذا يمزوها إلى تأثير الآلهة ، ويقول : « يدين أحسن الشعراء جميعا بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحاسة ، ولنوع من النيوبة .. » وهم إذ يشبهون فى هذا « كهان الإلهة سيبيل » ، حيث لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، نجدهم لا يعثرون على أغانيهم الحلوة ، وهم فى حالة من الهدوء ، بل بل لأنهم يجدونها وهم تحت تأثير الوحي والنشوة ... والشاعر كائن خفيف ، يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون النحس قد سيطر عليه ودفع به إلى خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أى إنسان عاجزاً عن قرض الشعر إلى اللحظة التى يدخل فيها فى هذه الحالة .. لأنه يظل عاجزاً هكذا عن النطق بما تنطق به الآلهة . وما دام الشيء الذى يدعو المؤلفين إلى التأليف وإلى النطق بعدد كبير من أشياء جميلة عن موضوعات مختلفة ، ليس هو الفن ، بل هو وحي إلهى ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات لا يمكن أن يصيبه النجاح إلا بفضل وحي إلهى يوحى بالنوع الذى تدفعهم إليه ربان الشعر . والحقيقة أنه إذا كان الفن هو الذى يدعو الشعراء إلى التعلق بشئ عن موضوع واحد ، فإنهم — أى الشعراء — يستطيعون دونه أن يتحدثوا عن كل الموضوعات

الأخرى . فإذا نزع الإله العقل عنهم واستخدمهم كهانا أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، فإن هذا يحدث لكى نعرف نحن الذين نستمع إليهم أن ليس الشعراء هم الذين ينطقون بهذه الأشياء العجيبة ، بل إنهم أداة تستخدمها القوة السماوية التى تتحدث على ألسنتهم ، (١) .

ولقد شكلت الرومانتيكية لنفسها عن الله وعن قوى فوق الطبيعة فكرة غالباً ما كانت غامضة ، مختلفة باختلاف الأفراد ، ولم تتمكن بعد انتهاء الفترة السابقة لها نسياً من أن تفرض على القرن التاسع عشر مذهباً تصوفياً عن الوحي ، ومن أن ترفع هذا المذهب بالتالى إلى مرتبة عليا . فالشاعر فى نظر فيكتور هوجو « ساحر » يسمع ويردد كما كانت تفعل قوة فى الماضى هى « ما يقول لسان الظلال » (٢) . ويمنح فينى الشاعر امتيازاً كهذا الذى يمنحه تماماً هوجو ، فيراه « يقرأ فى النجوم الطريق الذى تشير إليه إصبع الله » (٣) . ويظن شيللى مع ذلك أن الشعر كشف عن الغمام حقاً ، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند الله (٤) . ويقدم الرومانتيكيون الألمان لنا شواهد عديدة من نفس النوع . ألم يقل جوته « إن كل نتاج ذوقية عالية ، وكل فكرة عظيمة تحمل ثماراً ونتائج تخرج عن سلطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدر عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ، وينتازل لها الإنسان لا شعورياً عن نفسه ، وهو يعتقد أنه يعمل من وحي ابتكاره » (٥) .

وعند نيتشه تنسلخ الصفة الدينية ، إن صح التعبير ، عن الوحي والإلهام . والتجربة التى يمارسها فى هذا المقام ذاتية بحتة ، ولذا فهى على أكبر جانب من الغرابة : « ولجأة ، وفى وثوق تام ودقة لا توصف ، يأتى شئ إلى البصر أو إلى السمع ، فيزهك ويقلبك من أعماقك .. فتسمع ولكنك لا تبحث .. وتترك نفسك تغمرك دون أن تحاول تبيان مصدر الشئ » ، وتشتعل عندك فكرة كما يشتعل البرق ، ثم تفرض نفسها عليك بصفتها ضرورة لا تترك

لك أية فرصة للتردد حول الشكل الذي تعبر به عنها : لم يحدث لي أبداً أن كانت لي هنا حرية في الاختيار . . . فهذه نشوة ذات ضغط فظيع تتحلل لحظة لتصبح سيلا من دموع ، في حين تسرع الخطى أو تبطئ . دون إرادة في هذا ، وتذهل لتخرج عن نفسك لكنك تحتفظ بشعور واضح ، بارتعاشات رقيقة لا نهاية لها ، وبمرق يتصبب منك إلى أخمص أقدامك : وما هذا إلا غبطة عميقة لا يمكن أن يكون الألم أو الحزن شيئاً كبيراً إلى جانبها إن أنت قارنتها بهما ، لكنها غبطة تصبح كما لو كانت ملكاً لك ، أو كلون من الألوان يأتي مع انتشار الضوء . وكل هذا الذي يحدث لا عمل لإرادتك فيه أول الأمر ، ولكنه يحدث وقد استولى عليك شعور صاحب بالحرية والاستقلال وبوحى الآلهة . . . هذه تجربتي عن الإلهام (٦) .

وتحليل الإلهام لدى كلوديل أقل عمقا عن سابقه ؛ فهو يعود في تحليل هذا إلى الألفاظ المستخدمة في الدين ، دون أن يحدد ما هي « الروح » ، وما هو « الإله » الذي يتحدث عنه ؟

« بعد السكون الطويل المكلل بالدخان . . .

لجأة ، الروح من جديد ، لجأة ، النفخة من جديد .

لجأة ، الدقة الساكنة في القلب ، لجأة ، الكلبة بمنوحة ، لجأة ، نفخة الروح السلبية جافة ، ولجأة ، امتلاك الروح ، (٧) .

« مرة أخرى ، مرة أخرى ، البحر الذي يعود باحثاً عنى كمركب ..

مرة أخرى ، الليل الذي يعود باحثاً عنى .

مرة أخرى ، الرحيل ، مرة أخرى عاد الاتصال ، مرة أخرى الباب الذي يفتح .

آه . . . إني ثمل . . . آه لقد سلت للإله . . . إني أسمع صوتاً في نفسي ووزن للشعر يسارع ، وحركة السعادة . . .

فيم يهمني جميع الناس في هذه اللحظة ، إتي لم أخلق لهم ، لكني خلقت
لنقل هذا الوزن للمقدس . . .

يا لصيحة بوق مغلق ، يا لدقة مكتومة على سطح الأرغن !
فيم تهمني إحداهما ؟ ذاك النغم وحده . . .

وها هو ذا جناح الشعر الكبير قد انتشر . . . (A)

مثل هذه النصوص تتفق فيما بينها لدرجة عجبية رغم اختلاف اصواتها
وطبيعتها ، إذ يمكن في سهولة أن نستخلص منها العناصر السيكولوجية العادية
للوحى . ومن هذه العناصر الفجائية تستولى على الفرد خلسة كما ينقض
النمر على فريسته فيقطع سير التفكير الطبيعي ، أو خط الفكر المنتظم ،
على أن الشيء الذى يظهر فجأة لا ينتج - على ما يلوح في الحال المباشر -
بما سبقه ، ويتضح أن هناك انهداما في التناسب بين النوعية المادية لأفكارنا
وقيمة الشيء الذى يظهر فجأة . قيمة ضئيلة لا يمكن قياسها . والامر هنا أشبه
ما يكون برسالة توجه لنا ، أو بضوء يتكشف لنا ، أو بفكر عظيم يفضل
بزيارتنا . والامر أيضاً أمر سلبية ما دام الشاعر يكتبى بتلقى ما يصل إليه ،
وما دام قد أصبح أداة في يد قوة أخرى ، أو أن شيئاً قد أمسك به واختطفه
وتملكه وغمره . وتتطوى هذه الحالة كذلك على توحيد وأسماء لجميع القوى .
فالروح تجدد نفسها وقد أصابها الخسوع في آن واحد ، وقد تجمع حول
مركزها ليلقي بها خارج ذاتها . إنها سعادة النصر ، سعادة فوق بشرية ، لأن
الإنسان يظن نفسه ، وقد غمرته قدرة الإبداع ، وقد أصبح على اتصال
بالله ، أو أنه أصبح هو إلهها .

قانونه العمل

ما من داع يدعونا إلى التشكك في صحة مثل هذه التجارب ، إلا أنه قد يكون من الخطأ أن نستخرج منها قانونا عاما؛ فالفنانون والكتاب الذين لا يعترفون على أنفسهم من خلال الوصف الذي يقدمه ينتشه أو كلوديل كثيرون . وكثيرون أيضا أولئك الذين يؤمنون بأن نجاحهم يرجع قبل كل شيء إلى الشعور والعمل والإرادة ، فيعتمدون على الجهد أكثر من اعتمادهم على المعجزات . ومثل هذا الاتجاه قديم يرجع إلى القدامى من أجدادنا ، لكنه يعود إلى الظهور اليوم كما لو كان في ذاته رد فعل ضد الرومانتيكية ، فهو واضح عند مدرسة البارناس ولدى الرمزيين . ويكتب فيرلين فيقول : ونحن أيضا - في برود - نقرض آيات شعر تنفعل . ثم يتأكد هذا عند شعراء العقل من أمثال مالارميه ، ومن بعده فاليري ، وكل الذين لا يعترفون مثلها بدور الغريزة ويتخذون حلزهم من اللشوة والسذاجة والمثل ، ويرون أن من الضروري احتساب كل أثر من آثار تفكيرهم . لكن أهذا رأى جماعة معينة ، أو مدرسة ما ؟ أبدا : . . فنذ ما يقارب قرنا من الزمن نجد هذا الرأي لدى جماعة كبيرة من الكتاب والمصورين والموسيقين ، ولو أنهم يختلفون جميعا عن بعضهم بعضا . فإذا ما استمعت إليهم لوجدتهم يقولون بأن العمل ضروري ، وبأن دوره في الإبداع مسيطر لدرجة ينتهي معها الوحي إلى الشيء القليل ، أو حتى إلى لا شيء على الإطلاق . ونحن هنا نعرف كلمة جوته التي يقول فيها : واحد في المائة للوحي وتسعة وتسعون في المائة للعرق . وبودلير أكثر وضوحا في هذا ، حيث يقول « ينحصر الوحي في أن نعمل كل يوم » (٩) . وبنفس المعنى يتحدث الماثال رودان فيقول : « لا نعتمدوا على الوحي ، فهو غير موجود ، والصفات الوحيدة للفنان هي الحكمة والانتباه والإخلاص والإرادة ، فتقدموا بعملكم كما يفعل العمال المخلصون » . (١٠) وقد توسع هذا الفنان الكبير في نشر هذه النصيحة بدرجة

لم تعرف الملل ، حيث يقول : كيف يجب أن نعيش ؟ . . . لقد أجيب على سؤالى هذا بهذه الكلمة ، بالعمل . على أنه ليس للفنان سر آخر غير هذا ، وليس لدى ما أقول لك منذ المرة الأخيرة : أن اعمل وشكل واصنع الأقدام والأيدي وأحضرها إلى ، وسأقول لك رأي فيها . . . نعم اعمل . . . سعدت مساء . (١٢) .

وفاليرى من ناحيته لا يرى ، في الشرط الصحيح للشاعر . . . إلا بجوها إرادية ، ويؤكد تأكيداً قاطعاً ، أن النحس ليس بحالة نفسية للكاتب ، (١٣) ، ويشاركة في هذا اندريه جيد بلا تحفظ فيقول : « كل عمل فى مسألة رياضية لابد من حلها ، مسألة تتكون من عدد كبير من مسائل متوازية تنتظر كل منها حلاً خاصاً بها . . . أى تنتظر الكلمة الضرورية ، وما أساء الرومانتيكيون وحياً يتحلل هكذا إلى عدد لا نهاية له من جهود صغيرة » . (١٤) . وسترافينسكى لم يطرُق الوحى بطريقة غير هذه ، فهو إذ يشرح كيف يصبح الإبداع ظاهرة من ظواهر المقامرة الإرادية ، يضيف قوله : « يجب ألا ننسى أنه (أى الإبداع) مكتوب . . . وأن نفخة الروح تهب حيث تريد ، وأن الذى يجب أن نأخذه مأخذ الاهتمام فى هذه الجملة هو على وجه الخصوص تعبير : يريد » . (١٥) .

وهناك أسباب جوهرية تبرر هذا الموقف المتحفظ لإزاء فكرة الوحى . فالوحى لا يكفي أولاً لإنتاج عمل فى يتكون ويصبح ذا مدى معين . ويقول فاليرى هنا : « إن الآلهة لا تستطيع أن تملى علينا قصيدة واحدة » . (١٦) لماذا ؟ لأن الوحى غير متصل ، ولأنه مؤقت متقلب ، يستمر بما يكفي ويسمح لنبتشه بالتعبير عن كلمة ما ، أو للاثنتين بارتجال مقطعى قصيدة ما ، يعاونه فى هذا عادة الارتجال ، أو لدولفى « بفنسل » لوحة بألوان الماء . . . على أنه لا يمكن أن نطلب إلى الوحى أن يظل قائماً طول الوقت اللازم لقرض إلياذة كاملة ، أو لإتمام زخرفة قصر السكستين كله . هل رأينا شاعراً يكتب قصيدة طيبة فى غمضة عين ؟ إن الفنان أو الكاتب

لا ينتج ونار الوحي تلبه إلا مقطعا أو أجزاء متفرقة من عمله ، لكنّه لكي يكمل وينظم عمله هذا وينتهي منه ، لا يلجأ في أغلب الأحيان إلا إلى الطرق العادية ، نقصد ذاكرته وخياله وعقله ومهنته . ويقول فاليري أيضا هنا إنه « ما من جديد تجده مصادفة ، وما من مجموعة من أشياء جديدة تعثر عليها وقد أمكن تشكيل عمل فني كامل منها ، فالآلة تمنحك مقابل لا شيء هذا البيت . لكن عليك أن تشكّل البيت التالي لتتفق نعمته وقمة الذي يليه ، والذي لن يكون أقل قيمة من سابقه . وليس من المبالغة من حيث مصادر التجربة كلها ، ولا من ناحية الخيال ، أن نضعه موضع المقارنة بالبيت الذي جاء كنحة للشاعر في أول الأمر ، (١٧)

أضف إلى هذا أن الوحي لا يقدم إلى الفنان — حتى في الظروف المواتية له — إلا المواد الأولية للعمل الفني . ولكي يحكم على هذه المواد ويقدرها لابد من روح نقد تقوم بعملية التقدير ، لكن روح النقد هذه غير موجودة لديه . . . هذا بالإضافة أيضا إلى أن الوحي ينقل لك في موجته الجارفة كل ما هو طيب وريء في آن واحد ، فكيف يتم إذا اختيار الأصلح إن لم تمارس هذه القوة النافذة التي تسمى « الذوق » ، وإن لم يكن الدفاع مرتاحاً ؟ انظر إلى بوشكين وهو يعمل ، وكما يصف لنا هـ : تراويا أن تحمسا إبحازيا يستميله ، فيميل فوق أوراقه ، وتتتابع الصور تحت قلبه ، وإذا به يتعجل لأنه يخاف من أن تضيق بضغ قطرات من هذا المطر الذهبي ، فيسجل على الورق كل ما يعبر رأسه ، وهو يسمع أحيانا موسيقى بيت شعر ، لكن تظل الالفاظ التي سوف تجيء لتضغ نفسها تحت أمر هذا النغم بعيدة ، الأمر الذي يضطره إلى ترك مكانها خاليا . . . لهذا فهو يدون قوافي لا يسبقها بيت شعر ، وقوافي تطفو حول فكرة لا نعلم عنها شيئا . لكن ما إن ينتهي التحمس حتى تأتي ساعة التفكير المتوهج . . . وهو تفكير « عاقل متشدد ، يفحص الهدايا الثينة التي تتقدم

إليه ليلا يلتقي منها الأصح ثم يقومه ، فهو يرفض هذه ويقبل تلك . . . ثم ينظم . هكذا نحمده يستخلص من الازدحام الأسوأ لسوداته هياكل آيات شعر ، ومن هنا يخرج العمل الجميل الهادي المريج . . . يخرج من خلط الارتمال (١) .

ويشعر أغلب من يصيهم الوحي بأتين اللحظتين تلامسان أحيانا تلامساً شديداً ، وهما لحظتان تقابلهما وظيفتان عيزتان . هكذا نرى أن نيتشه لا يترك نفسه فريسة لحالات الأحلام التي يرسم لنا صورتها بطريقة تبعث على العجب ، فهو يقول : « إن من مصلحة الفنانين أن يؤمنوا بالبدهات المباشرة ، أو بما يسمى فرضاً «الإلهامات» . لكن الحقيقة إن خيال الفنان أو المفكر يأتي بالطيب والسطحي والردى . سواء بسواء . وما دامت روح النقد عنده مشحذة إلى أكبر درجة فهي ترفض وتنتق وتربط . . . وقد يكون من رأى الشاعر سورفيل في أيامنا هذه أن الحقيقة صحيحة ، فهو يقول : « إن مما لا شك فيه أن الهذيان في كل إبداع شاعرى نصيباً ، لكن لا بد من تصفية هذا الهذيان ، ولا بد من أن يفضل عنه الفائض الذى لا عمل له أو الذى تمتنع علينا رؤيته ، هذا مع ضرورة اتخاذ الاحتياط الكافى الذى تتضمنه مثل هذه العملية الدقيقة ، وعلى أية حال ، فهو يرى أن كل ما ينتجه الوحي لا يكون بالضرورة أحسن من ذلك الذى يقدمه التفكير المنطقي ، « لأن الشاعر غالباً ما يعمل في حرارة وهو يعيش في الظلمات ، لكن للعمل في هدوء وبرود مزاياء أيضاً ؛ لأن البرود يسمح بجرأة أكبر ، ولا تأت هذه الجرأة إلا في حالة وضوح ذهنى . . . ونحن نعلم أن من شأن الهدوء أنه لا يصيبنا بما يصيبنا به الثمل

(١) روسيا المقدسة ص ٦٤ - ٦٥ - الواقع أن بوشكين يحمل من وحي الحماسة المرحلة الثانية في عملية الإبداع الأولى ولتجنب الخطأ فى التارى نحفظ هنا لكلمة «الحماسة» بمعناها العادى وما يسميه بوشكين الوحي نطلق عليه نحن تعبير « التفكير التوهج » .

العاير أو النصب المستشيط الذي لا تفهم خلاله شيئاً (١٨) . ومهما يكن من أمر فإن الوحي يحتاج إلى رقابة وإلى أن يفيد منه العمل الشعوري المستمر ، إذ أننا نعود من الوحي — هكذا يقول ف ج . لوكا — كما نعود من بلد أجنبي ، حيث تصبح القصيدة سرداً للرحلة ، وما يقدمه الوحي هو الصورة عارية بلا ملابس ، ولإلباسها لا بد من أن نفتق الكلمة نوعاً ورنيناً في هدوء وبلا تحمس جارف ، (١٩)

ويحدث كذلك ألا يتقدم إلينا الوحي بعد أن كنا نعتقد أن في الإمكان الاعتماد عليه ، فلا يحضر في ميغاده ، وخصوصاً ، على ما أعتقد ، حين يكون الكتاب مطلوباً لسد حاجة معينة ، أو حين يكون الفنان قد اختار موضوعه دون أن يبين له نوره الداخلي طريقة من طرق هذا الموضوع في نفس الوقت ، فلقد كتب ديلا كروا في شهر إبريل من عام ١٨٤٧ يقول : «إني أعمل في لوحتي منذ أول يناير ، وقد شرعت اللوحة تتضح لي غير أن الوحي لم يكن يأتي ، وهكذا أخذت أعمل متحمساً ، وما من مشعل يلقى على الطريق الذي يتعين على أتباعه ضوءاً حياً من أول وهلة ، فأخذت أرسم ثم أحوّ ثم أبدأ من جديد ، ولم يكن كل هذا بالشئ الذي كنت أبحث عنه بعد ، (٢٠) » .

فالفنانون في الواقع كالمثقفين ، تجدهم يرون بمرآة ما تكون طويلة ، وكلها جفاف وعقم كما لو كان إله الوحي قد هجرهم أثناءها ، وكما لو كانوا قد انصرفوا إلى أنفسهم فحسب . فإذا لم يستغنوا عنه ليحلو محله عملاً فملياً لما فعلوا شيئاً في حياتهم أبداً .

فهناك الشاعر جول سوبر فييل الذي كنا نستمع إليه منذ لحظة ، ينسکر على نفسه هذه الحقيقة إذ يقول : «إني لا أنتظر الوحي لأكتب . فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من منتصف الطريق . ولا يستطيع شاعر أن يعتمد على الملاحظات النادرة جداً ليكتب ما يملئ عليه الوحي ، بل أعتقد

أن عليه أن يقلد في هذا رجل الدوام الذي لا ينتظر الوحي ليبدأ عمله ، فالعلم من هذه الناحية مدرسة عظيمة للتواضع ، بل هو على عكس هذا لأنه يضع ثقته في قيمة الإنسان ، لا في اللحظات الخاصة المتميزة لحسب ، بل على الدوام . . . وكمن المرات فظن أن ليس لدينا ما يقول في حين تنتظرنا القصيدة خلف ستار رقيق من ضباب ، وفي حين يكفي أن نسكت جلبة الناس لكي تتكشف لنا هذه القصيدة (٢١) .

ولا بد أن نضيف إلى هذا أن نصيباً كبيراً من التألق الكاذب يدخل في أقوال بعض الشعراء حين يتحدثون عن غرائب الوحي ، فتجدهم يفخرون بأنهم لا يعملون ، والحقيقة أنهم يعملون عملاً جاداً . وقد فضح نيتشه هذه الخدعة كما رأينا ، وكان إدجاربو أكثر صراحة إزاء نفسه في هذا حين قال : « إن أغلب الكتاب ، والشعراء بوجه خاص ، يحبون أن يدخلوا في روع الناس أنهم يكتبون وهم في حالة من الهذاء أو من النشوة . لكنهم قد يصيبهم الذعر الشديد إن هم تصوروا أن يسمح للجمهور بإلقاء نظرة خلف ستار المسرح ، ورؤية الكيفية التي تخرج بها الفكرة بعد عمل طويل يشوبه التشكك ، والاطلاع على كيفية الاختيار والإلغاء ، بما يتطلب هذا من وزن الشيء وتمحيصه مدة طويلة ، ثم الحذف والإضافة وما يتبع هذا من آلام . . . وبالاختصار ، فإنه إذا أطلع الجمهور على العجلات والتروس وآلات التغيير في المنظر المسرحي والسلام الخشبية والأبواب المسحورة وريش الديكة واللون الأحمر والأضواء ، وكلها تكون تسعا وتسعين حالة من كل مائة حالة . . . لوجد أن كل هذا يشكل الأجزاء المكونة في بهلوانية الأدب » (٢٢) .

وسنرى أن « يو » — مؤلف « الغراب » ، يبالغ بعض الشيء ، ولو أنه على أية حال ، على حق لدرجة كبيرة ، لكن علينا من جهة أخرى أن نحذر من أن نأخذ ما يصرح به الشاعر لا مارتين مأخذ الصحة حرفياً

حين يتحدث عن التلقائية المطلقة للوحى عنده . فما من شك في أن السهولة التي يؤلف بها تدعو إلى الحذر، فإذا كانت مخطوطاته لا تحوى إلا القليل من الحذف والتغيير فإنه لكي يدرب يده على الكتابة كان قد كتب آلافاً من أبيات الشعر قبل أن يقدم أعماله للنشر، فهو إن لم يكن قد صوب إلا قليلاً، فإنه كان يعيد كتابة أشعاره بعد أن يكون قد مزق مسوداته السابقة — أليس هو الذي قال : « لقد كتبت هذا التأمل ، الأول في إحدى أمسيات شهر سبتمبر عام ١٨١٩ عند غروب الشمس فوق الجبل المطل على منزل أتي ، وكنت منذ بضعة أشهر وحيداً ، هناك في العزلة ، وكنت أقرأ وأحلم وأحاول الكتابة أحياناً دون أن أصادف النغم الصحيح الحق الذي يتفق وحالة نفسي ، ثم أمزق الأبيات التي سودتها لآلتي بها في الرياح ، (٢٣) ماذا يعني هذا رغم النغمة الكلامية التي تدل ظاهراً على الانطلاق ، إلا أن القصيدة لم تأت وحدها دون جهد ؟

ولم يكن الشاعر موسيه يميز دائماً عن غيره في مدى صدق ما يقول ، فهو يدعى أن قصيدة دليّة مايو ، قد هبطت عليه وكتبها بجرة قلم واحدة دون تصويب . ومع ذلك ، فبصرف النظر عن أنه لم يكن إذ ذاك أقل من سابقه ، لآمارتين ، من حيث إنه كان لا يزال في مرحلة التجربة عند ما كتب ديوان « الليالي » ، فنحن نعلم من عشيقته جورج صائد أنه كان يخرج أشعاره من وسط آلامه ، وقد أسر إليها بقوله : « إن الاختراع يبعث الرعب إلى نفسي ويجعلني أرتعد . أما التنفيذ فهو يتم في بطن شديد وفق رغبتي ، ويدفع إلى قلبي بضربات مخيفة ، وما إن أخرج فكرة تمنيني إلا وأبكي ، وأحتجز صيحاتي ، ومع هذا فهي دائماً فكرة تمنجلني خجلاً قاتلاً وتبعث إلى نفسي التقزز في صباح اليوم التالي ، (٢٤) . أما هو جو ، فما من إنسان يجهل أن قدرته على العمل كانت تعادل قوة عبقريته ، وأنه كان يعدل من كتاباته إلى آخر لحظة .

قد يكون من الممل أن نسرّد قائمة الكتاب والفنانين الذين يكشفون عن طريقهم في العمل ، وعن تردداتهم وآلامهم . . . وإذا كان قانون العمل على نفس الدرجة من التشدد بالنسبة إليهم جميعاً ، فهو يضغط بثقله على الشكل سواء بسواء . ولدينا ملاحظتان لحسب تجربتنا كل الخطأ : أولاهما أمر معروف يتلخص في أن العمل لا يحل محل العبقرية ، ولا حتى الموهبة ، إذ ما من فائدة أن تعمل معوك إن كانت الأرض فقيرة ، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى الكبير ثمرة الصبر لحسب ، اللهم إلا إذا أطلقنا تعبير العمل الكبير على تلك الأعمال النافذة اللافذة للنظر ، كالمرآكب المزينة بأنواع الزينة الرخيصة ، أو تلك القصور ذات الآلاف نافذة والآلاف برج . . أو عموماً تلك الأشياء التى قضى صانعوها فى بنائها بأعواد الكبريت سنوات طويلة .

وهناك من ناحية أخرى حدود للتصويب والمحو ، فعلى المصور أو النحات أو القصصى أو الشاعر أن يضع يده على نقطة الكمال التى يصبح الكشط بعدها إفساداً للقصيدة أو القصة أو التمثال أو اللوحة . وإذا كان عليه غالباً أن يعيد النظر فى عمله فإن عليه أيضاً - على عكس ما يريد بوالو - ألا يستمر فى إعاداته تحت الاختبار ، لأنه بهذا يفسده وهو يقصد إصلاحه ، أو يريد أن يضيق على الفكرة الأولى أفكاراً جديدة فى الوقت الذى تريد فيه الفكرة الأولى هذه أن تعيش وتبقى على أصالتها واكتمالها ، وهو - أى الفنان - إن استمر فى استخدام المبرد فن الجائر أن يحو الآثار الأصلية الأولى ، وأن يقضى على ما قام بتنفيذه فعلاً فى حرارة حقة وفى حركة كلها حياة وخشونة صحيحة صريحة .

لهذا يصرح البعض بأنهم من أعداء التصويب والشطب . و . آلان ، من هؤلاء ، إذ يقول : « إنى أمقت العود ، ومن هنا كان انعدام الشطب عندى . . » (٢٥) ويقول « جوليان جرين » نفس الشيء : « إن التلقائية

والدفعة الأولى، مما ما يسمح للسرحة أن تعيش وتنفس، لكن قد تقتل بعض النصوص حين تقصد تغذيتها. استمع أيضا إلى موتتران حين يقول: إن من البله أن تدعونا إلى الإعجاب بالقدرة التي يصحح بها الكاتب مسوداته، وما معنى هذا إلا أن الكاتب تنقصه الموهبة الطبيعية، ولا يمنع موتتران هذا من أن يقول في مجال آخر: «لقد حدث لي أن قضيت شهرين دون أن أفعل شيئا عدا إعادة النظر — بالعمل — يوما كاملا — في نص واحد من مؤلفاتي الأولى لإعادة نشرها» (٢٦). وهو يعترف كذلك بأنه ألغى مائتي صفحة من الثمانمائة التي يتكون منها مخطوط «وردة الرمال» (٢٧). ولا يؤمن جرين هو الآخر بأن ما يليه عبارة عن تصحيحات «تتال» العمل الأدبي اغتيالاً، فهو يقول: «إننا نكاد نكون على حق حين نقطع القصاصات. ويتبقى الآن كلمة ستاندال التي يقول فيها يجب ألا نكفر عن خطايانا... ويتبقى كذلك تلك الحكمة الأخرى لستاندال: أن أكتب كل يوم، فإن في هذا عبقرية، ويأتف من أن يصحح ويصوب، ولا يتردد في «أن يعيد كتابة كل شيء من جديد... وهكذا لا يفقد العمل حقوقه حتى لدى الذين يخافون «الصقل الشديد» والتدقيق».

سبل الإبداع

الحق أن وسائل الإبداع متعددة تعدد وسائل تلقي الإلهام، فالإلهام بالنسبة للثقاتين أشد كرمًا وإلحاحًا ومظهرية. أما لدى الإراديين فهو أكثر رزاقًا وأقل مظهرية، إن لم يكن أكثر تخفياً لدرجة يختلط فيها اختلاطاً ظاهرياً مع العمل. والصلات التي تربط العمل بالوحي متباينة بقدر ما هي متماثلة، حتى عندما تبدو وكأنها واحدة. أما السبل التي يتبعها العبقرى المبدع فهي مختلفة ومتعددة أيضاً. ولابد لنا أولاً أن نحدد ما نقول: إن أكثر أنصار العمل تحمسوا لم ينكروا يوماً ضرورة الإلهام،

وإذا كانوا يتكبرون أحيانا وجوده أصلا ، فذلك من قبيل المبالغة التربوية إن صح التعبير حيث يقصدون إفهام الناس أنه — أى الإلهام لا يكفي القضاء على الادعاءات المنتشرة بهذا الصدد وإحباط الحاملين والكسالى . لكنهم أكدوا وجوده بقوة لا تقل عن إنكارهم إياه ، وقالوا بأن من المحال التوصل إلى شيء إن لم يكن الإنسان موهوبا . ولقد قال هوراس هذا ولا يخالفه في هذا بوالو الذى يؤمن بأن الهبة الطبيعية أصل الفن ، فهو يحذر « الكاتب المتهور » الذى « يظن أن حب القافية هو العبقريّة » ، فيقول له :

إن لم تكن تشعر بتأثير السماء عليك سرا .

وإن لم يكن نجمك حين ولدت قد جعل منك شاعرا (٢٨) .

فن الأصوب أن تزعم (الكرب)

وفاليرى لا يدعو السماء ولا الكواكب ، ومع هذا فهو يعترف حقا بصحة الوحي حين يقول : « هناك صفة خاصة ، أو نوع من الطاقة الفردية تخص الشاعر وتظهر لديه وتكشفه لنفسه في لحظات معينة ثمنها لا حدود له . وهذه للطاقة لا تجري بملرسها « إلا من خلال مظاهرات قصيرة عابرة » ، ومع ذلك فهي تنضج بحيث « لا تستطيع أى طاقة أخرى من طاقات الإنسان أن تشكلها أو تحل محلها » (٢٩) . وهكذا ، فهما تكن أهمية التفكير العقلي ، فإن « عمل الفنان » حتى في الجزء العقلي الخالص منه ، لا يمكن أن ينحصر في عمليات من التفكير الموجه . ولذا نجد أن شعور الفنان هو أنه — في إنتاج العمل الفني « لا يوجد أى تناسب ولا أى نسق في العلاقة بين كبر النتيجة وأهمية السبب » ، بل وقد تسبق المهمة الطبيعية الطلب ، وتفاجيء إنسانا ما يكون مليئا بالفكرة ، غير مستعد لها . . . وهذه هي حالة النعمة الإلهية المفاجئة . (٣٠)

ومن العسير هنا الآن ألا نستخدم اللغة المستعملة في الدين لشرح الوحي أو الإلهام ، ولعل القارىء يتفق وإيانا في هذا ، مادام قائليرى بشخصه يلجأ إليها ، ومهما يكن الأمر فالتجربة تقدم لنا آلاف الأمثلة من هذه « النعمة المفاجئة » ، لكن القول بأن الإنسان يكون مليئا بالفكرة « غير مستعد » ، فهذا ما يجب مناقشته . . . وأن يكون دون إعداد معلوم له ، فهذا أمر يمكن قبوله . لكن أن يكون دون إعداد لاشعورى ، لا . . . بل إن سير التفكير النفسى اللاشعورى هو الذى يسمح بشرح الصفة المفاجئة للوحى ، وكذا بشرح شعور الفنان بأن حجم النتيجة يزيد على حجم السبب . فالشئ الذى يعتقد أنه السبب ليس هو السبب ، وما الحدث العارض الذى يلقي به على قلبه أو على ريشته فى الحقيقة إلا شيئا عرضيا لا يلعب إلا دورا أوليا فاصلا ، وقد كان السبب الحقيقى لإعداد العمل نفسه فى الأعماق الغامضة للنفس ، فما إن تبدأ المياه فى التجمع يبطئ حتى تأتى صدمة خفيفة لكى تفتح القنطرة وتتدفق الموجة .

وقد سبق لنا أن شرحنا كيف أن فيرير للشاعر جوته ، قد كتبت بحجرة قلم ، قد تم نضجها على مدى طويل بعد أن أثرت فكرتها لدى الشاعر عرضا ، وتعتبر « رثائيات دونيو ، وقصائد «أورفيه» للشاعر ريلكة عينة هامة للوحى الصاعق ، وقد كتبت الغالبية الكبرى منها فى شهر فبراير عام ١٩٢٢ ، وكل هذا ، حسب ما يشهد به الشاعر نفسه ، قد تم فى بضعة أيام ؛ فقد كانت عاصفة لا اسم لها ، وإعصارا روحيا ، وكل ما كان لدى من خيوط ونسيج قد تمزق . . أما عن المشكلات ، فلم يكن هناك ما يدعو إليها ، ويعلم الله من ذا الذى كان يقدم لى الغذاء (٣١) ، غير أن « الرثائيات » كانت قد بدأت منذ يناير ١٩١٢ ، وقد سبق لريلكة أن كتب فى ذلك التاريخ ، تحت الإملاء ، الرثائيتين الأوليين وبداية أخريات منها ، ومنذ ذلك الوقت ، أخذ ينتظر اللحظة التى يتمكن فيها

من إتمامها ، ولكنه كان قد يش من ذلك . . ثم كانت إقامته في مدينة « موزو » حيث كان الجو مناسبا ، وحيث كان اكتشافه لفاليري دأعيا إلى حته على العمل . وهكذا كان لابد له من حدث ما ليدفع إليه بالصدمة المشاعرية اللازمة ، وكان هذا الحدث موت ابنة له ، هي « فيزا الراقصة » . التي اتخذت مكانها في الحال في نفس الشاعر ، من بين رسولات ما وراء القبور . . وبدأت المياه تسيل من المنبع كما حدث عندما ضرب موسى الحجر بعصاه ، وكما حدث في حالة « فيرتر » ، كما يشرحها و . جيمس حين تحدث عن مثل هذه الظواهر ، من حدوث « نضج فوق المستوى الشعوري يتبعه انفجار » (٣٢) .

غير أنه من المبالغة تحديد مجال الوحي بهذه الدرجة من الضيق ، وحصره في أكثر أشكاله وضوحا وقوة . ويرفض سترافنسكي الاعتراف به « في هذه الشبهة التي تتيقظ في نفسه — كما يقول — أرتب لحسب عناصر الفكرة التي سبق لي أن كتبتها » . لأن هذه الشبهة « ليست على الإطلاق شيئا طابرا . لا بل إنها تأتي بين حين وآخر ، بل وتأتي دائما كحاجة طبيعية تعودتها » (٣٣) . ياله من رجل سعيد هذا الذي يصيبه الوحي دائما ١١ . واكثر مما يعتقد . . . هذا الذي يشعر به كحاجة من حاجات الطبيعة كما يشعر برغبته في الطعام وبرغبته في كتابة المؤلفات الموسيقية . . أليس هذا تماما هو الوحي . . ؟ ماذا يمكن أن يكون اللهم إلا « في الأصل استعداداً ليبر عن نفسه عن طريق فن ما . . . أو هذا ما يسمى الموهبة ؟ . . لقد ولد « س » من الناس مصورا كما ولد « ص » ، جيولوجيا ، و « ع » ، رجل أعمال أو بحارا أو جنديا . هذا الاستعداد الشخصي هو ما يمكن تسميته « الحالة العادية » للوحي (٣٤) .

هكذا تحدث أشياء كثيرة حدوثا طبيعيا بد أن كانت تلوح وكأنها

غير عادية ، « قبل مما يدعو إلى الدهشة أن يقفز هذا الموضوع أو تظهر تلك الفكرة فجأة في خيلة الموسيقى ، خلال نومه أو نزهته ؟ . . . إنه نائم ، لكن هناك في نفسه طبيعة تعمل في سر عميق ، تحت شعور ، وتتفاوض دون أن يعلم لمصلحته مع الموارد التي لم يكن يفكر فيها . إن هذه اللحظة التي يكون فيها متعطلا هي التي تولد في نفسه كل أنواع الأشكال والرسوم والأهداف التي يدعوها بحثه السابق لهذا ، وتدعوها تلك الرغبة الراقدة في نفسه ، وهذه الحاجة الملحة للاختراع ، هي حاجة يتصف هو بها ، وتلك القدرة على الاستيعاب ، هي قدرته هو التي تلازمه في حالة من نشاط دائم ساكن . إنها تنبع من شخصيته وهي تنفخ ثم تتخذ فجأة شكلا ملموسا ، وإن صح التعبير ، نية تتحقق . لقد ولد موسيقيا ، تراوحه شبهة دائمة للتعبير للموسيقى . وبلا توقف تجري لديه ، شعوريا أو لا شعوريا لعبة البحث والاختراع التي تؤدي فجأة إلى نهايتها . (٣٥)

وعلى نفس النمط يمكن أن يقال إن الفنان يظل دائما في حالة وحي أو إلهام ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، حيث إن قدرته ، سواء كانت تلك التي تولد معه أو التي يكتسبها - توجه كل شيء فيه ، حتى طريقته في الإدراك الحسى . وقد أشار عالم النفس ديلاكروا إلى هذا حيث قال - : « إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ارتباطا وثيقا لدى الفنان ، وإن طريقته في الملاحظة ، وحتى في الإدراك الحسى متكاملة أصلا . فالمصور يرى الدوافع . . وكل انطباع لديه يتجه نحو الفن ، (٣٦) . على أن المهنة نفسها هي التي تحدد الرؤية . . ، فالنحات على الخشب لا يرى شجرة كما يراها رسام بألوان المياه . ولا المصور بالبارز ، كما يراها مصور بالزيت ، ولاعب الأرغن لا يتخذ المادة الصامتة كما يتخذها مؤلف السيمفونية ، ذلك أن فنية التنفيذ عند كل منهم تندج - إن صح التعبير - اندماجا في إدراك الحسى للأشياء وتستميل يده أو عينه أو أذنه ، وتحدث رنيناً يؤثر في الطريقة التي يفهم

بها الجمال » (٣٧) . وهكذا فإن المهارة الفنية التنفيذية موجودة أصلاً في الوحي ، وهي وحدها تسمح له بالظهور . . أما معرفة الكيفية التنفيذية فهي مرتبطة بها ، وهي التي تستطيع الدفع بها إلى الأمام . (٣٨) .

من هذا نفهم أن الوحي عند الفنان خفي ، وأنه يستطيع أن يأتي من كل مكان في كل لحظة . فقد كان ليوناردو دافينشي يحب شقوق الحوائط القديمة وتصدهاتها لأنها كانت تزوده بالأفكار : « وإذا نظرت إلى حوائط ملطخة بالبقع ، أو مبنية من أحجار مختلفة ، وكان لا بد لك أن تتخيل منظراً ما ، فإنك ترى فيها مناظر متباينة ، فمن جبال إلى أنهار وأحجار وأشجار وسهول ، وسوف تكتشف فيها أيضاً معارك ووجوها تتحرك في سرعة وملايح أوجه وملابس غريبة وأشياء لانهاية لها تستطيع أن تخلق منها أشكالاً متميزة تدركها تماماً ، (٣٩) . ويؤكد دافينشي نفس الملاحظة فيما يتعلق بالسحب وبرنين الأجراس . وبعد زمن طويل قال أوديلون ريدون : « غالباً ما كان يقول لي أبي : « انظر إلى هذه السحب .. هل ترى فيها كما أرى أنا أشكالاً متغيرة » ؟ . . . وكان يشير لي إذ ذاك إلى ما في السماء المتحركة من مخلوقات عجيبة ، خيالية ، مدهشة تظهر . . (٤٠) »

وهناك تقدير خاطيء يقول بأن الوحي يظهر أولاً ، وأن العمل يأتي بعد ذلك ليفيد منه . والواقع أننا في أغلب الأحيان نرى عكس هذا ، فليس الوحي هو الذي يسبق العمل ، بل إن العمل هو الذي يبحث ويشير الوحي ، « والوحي ، كما يقول سترا فنسكي ، يأتي خلال العمل كما تأتي الشبهة خلال الأكل » (٤١) . وهناك كثيرون لا يعرفون تلك الطريقة في تلقي الوحي ، ويقول أحد الموسيقيين : « إن أكثر وسائل استدعاء الفكر انتشاراً هي العمل ذاته ، فقد قرر بالأمس إعداد سوناتا ، كانت قد طلبت منه ، فشرع وسط أغرب مشاغله بأن شيئاً يتبعه ، فظل في حالة

من الانتظار والترقب ، أو أنه أخذ يبحث ويسود ويبحو . . . وها هو ذا العمل قد بدأ وها هي ذى الفكرة تتولد بعد أن أثبتت لديه . لكن هناك تستخدم في غالب الأحيان كما هي ، بل سوف تضبط وتعديل وتكيف بضرورات مايجرى إعداده ، لتعاون في هذا النوق والمنطق التطبيق والعقل العامل . . . حتى تكتمل . . .

أو كذلك : « إنه أمام البيانو ، يرتجل ويتحسس ، وها هي ذى فكرة طارئة غير متوقعة ، أو سوء تصرف أو نعمة رديئة توحى له بنعمة ميلودية طويلة ، أو بذلك التوافق الموسيقى الذى كان ينتظر ليسير قدما . . . ومثل هذا أيضا ، أن يكتب الشاعر ما يكاد يكون من قبيل المصادفة ، وبينما هو يكتب يرى فجأة بصيصا من النور ، (٤٢) . هذا هو السبب الذى من أجله لا يفتأ الفنان أن يوصو بالعمل وأن يصبحوا هم في غالبهم دائما مواظبين ، لأنهم يعلمون أن العلم يولد الأفكار ، وأن الوحي نهاية . ويقول : يكاسو هنا قوله الرائع هذا : « كنت أتعجل كل مساء في العودة إلى العمل ، وكنت أريد أن أعرف ما الذى كان سوف يحدث ، (٤٣) »

إذن لا داعي لأن نضع الإلهام — أو الإدراك — موضع التعارض مع التنفيذ ، كما يحدث عادة ، إذ أن في هذا تبسيطا شديدا للتجربة ، وتعميما لحالات نمطية معينة ، ذلك الاتجاه الذى يرمى إلى نسبة مولد العمل الفنى إلى قوة تلقائية ، ونسبة نموه وتقدمه إلى قدرة التفكير لحسب . فالواقع أن الوحي والتنفيذ لا ينفصلان ، لا بالمعنى الذى يقصد إليه سترافنسكى من حيث إن الوحي لا يتحكم فى شيء فى العملية الإبداعية ، ومن حيث إن الوحي عبارة عن « تعبير ظاهرى ثانوى » لحسب ، أو رد فعل عاطفى يصاحب مجهود البحث . . . بل يلوح لنا بالآخرى أن الوحي والتنفيذ يتداخلان ويتراكيان ويثير كلاهما الآخر بالتبادل . وعندما يكون المؤلف يحتاج

إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص ، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذى يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحي .

أضف إلى هذا أن التنفيذ يساعد الوحي على أن يظل يقظا . فعندما يوجد التوافق أو الرسم الأساسى ، كنتيجة لعمل شعورى أو لا شعورى ، وعندما تبدأ الآلة دورانها ، وتحول المادة الصلبة إلى مسحوق ، تظهر حالة من الحرارة الاتقالية تسمى الوحي ، وهى تشبه حالة العداء الذى يدفع الطريق بساقيه إلى الأمام » (٤٤) .

وقد أبدى «هونجر» بدوره نفس الملاحظة حين قال : أنا كآلة بخارية ، أحتاج إلى الحرارة ، وأدفع نفسى بأصابع الآلة الموسيقية ، ويستحى صوت الموسيقى . . إلى اللحظة التى يبدأ فيها شئ ما يهز نفسى هزا غامضا ، كما يحدث حين نسمع لجأة الماء يأخذ فى الغليان (٤٥) .

وأخيرا فإن التنفيذ يثير الخيال ويوجهه توجها مستمرا ، الفضل فى هذا للمشاكل التى يفرضها والمصادقات التى يقابلها والحلول التى يعترضها . ومن هنا يصبح التنفيذ صاحب الوحي أساسا . وقد أدرك المصور ديلاكروا ضمن آخرين هذه الحقيقة فقال : « إن التنفيذ السليم ، أو بالأصح الحقيقى ، هو الذى يضيف إلى الفكرة شيئا عن طريق الممارسة المادية ظاهرا . . ولتقيد ديلاكروا علماء الجمال الذين يصدرون أحكامهم دون أن يعرفوا وسائل التنفيذ الفنية فيقول : « ما هو الفن الذى لا يتبع فيه التنفيذ الإبداع التابع من الصميم » ؟ إن الشكل يختلط بالمذهب اختلاطا ، سواء أكان هذا فى فن التصوير أو الرسم أو فى الشعر ، ولذا نجده يقول منذ شبابه : « إن التنفيذ فى فن التصوير يجب أن يأتى دائما من الارجمال ، ولن تكون اللوحة المنفذة التى صورها المصور جميلة إلا إذا ترك المصور نفسه لنفسه بعض الشئ . واكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » (٤٦) .

الفكرة الذائبة ونموها

يجدر بنا أن نقف عند هذه العبارة : « اكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » ، إن من الأمور التي لا غنى عنها لكي نجد شيئاً جديداً أن تكون لدينا فكرة عن الشيء الذي نبحث عنه مقدماً ، مهما تكن هذه الفكرة غامضة أو « هاربة » . فالفنان ككل مخترع يبدأ من فكرة ما ، ولا يهم هنا أن تكون هذه الفكرة هبة من ربة الإلهام أو مكافأة له على جهود تحسسية طويلة . وليست لهذه الفكرة علاقة بمذهب ما ، هذا أمر طبيعي ، كما أنها ليست صورة عقلية واضحة متميزة لما سيكون عليه العمل الفني بعد الانتهاء منه ، لأنها إذا كانت منذ بدايتها على هذه الدرجة من الوضوح والدقة ، كان معنى هذا أن العمل الفني مفروغ منه مقدماً ، وكان معنى هذا أيضاً أن التنفيذ لن يتطوى على الصعوبات التي نعرفها ، ولا على المفاجآت والإضافات والتحويلات التي يمكن أن نشعر بضرورتها مقدماً .

ما الأمر إذن ؟ إنه أمر يذرة فكرية تشبه بذرة حبة تنفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها جميعاً ، ولتصبح عملاً فنياً حين تصل إلى منتهى نضجها . وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع إلا تلك التي حدثنا عنها بيرجسون بقوله : « إنها حركة تمثيلية عقلية ، ثم اتجاه الفكرة اتجاهها معينا ، ثم مشروع دون نموذج يتبع ، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطلاقات ضخمة » .

وما هو الشيء الذي نستطيع فهمه في الأصل الذي تصور عنه لوحة أو قصة أو قصيدة شعر ؟ أحياناً لشيء تقريباً . وهكذا يمكن أن يقال : شعور غامض نافذ ، أو نغم يلازم الشاعر ، أو لعبة تفرى بالوانها أو بخطوطها ،

أو على الأقل ذلك الشعور البسيط « بأن هناك شيئا ما يجب عمله » ، ويقول شالر : عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالبا هو العنصر الموسيقى ، لا فكرة الموضوع الواضحة ، وغالبا مالا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع . « وسوف نعود للحديث عن هذه الملاحظة التى تنتشر لدى الشعراء ، وتدل تصريحات فلوير حول هذا على أن تلك الملاحظة صحيحة أحيانا ، بل ودائما لدى كتاب القصة ، وهو يقول مثلا : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو مايقرب من هذا التلوين ، ففى قصتى القرطاجية (سالامبو) أردت أن أضع لونا قزميا ... وفى قصة مدام بوفارى ، لم تأتى إلا فكرة وضع لون العفن الذى يصحب حياة الخنافس .. لقد كان إعداد تفاصيل هذه القصة يخفى إلى درجة كنت قد أدركت معها مدام بوفارى بشكل يختلف تماما عن ذلك الذى كنت قد بدأت الكتابة فيها ، حيث كان يتحتم على تصوير بطة القصة فى نفس البيئة ونفس النغم ، عائسا نقي ، طاهرة .. ولكننى فهمت فيما بعد أنها كانت تصبح على هذه الصورة شخصية يستحيل تصويرها » (٤٧) .

هذا ويلاحظ أن كل من يحاول تحليل مولد الفكرة على هذه الصورة الغامضة ، يجد نفسه إزاء صورة تفرض نفسها عليه فرضا ، تلك هى صورة الضوء الذى ينبعث من أعماق الظلام ، أو ذلك الذى ينساب كوميض برق من بين الظلمات . إن هذه الفكرة — رغم كونها عادية معروفة — تفرض نفسها دائما . انظر كيف يصف « هونجر » مولد السيمفونية : « إنى أبحث أولا عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى .. لنقل مثلا إلى أرى قصرا يرتسم وسط ضباب قائم لأحدا الحدود .. هنا يقضى الانعكاس تدريجيا على هذا الضباب ، وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر . وأحيانا يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يجرى بناؤه . وهنا يصبح هذا الجزء لى نموذجاً .. وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية » (٤٨) .

هذا ولا تعتبر الفكرة الأولى للعمل الفني في أحسن الأحوال في نظر فاليري ، محاطة بالظلام وحسب ، بل إنه يراها مظلمة من أثر شدة الضوء الملحق عليها ، « فليس الضوء مضيئاً ، بل إنه ذو وميض شديد من شأنه أن ينذر ويعلق بدلاً من أن يضيء » . . ويشبهه فاليري باللقطة الضوئية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي ، الذي لا يرى شيئاً لحظة اللقطة نفسها . ولا يستطيع « رؤية الصورة واضحة » إلا فيما بعد ، أي في الغرفة السوداء التي يقوم « بتحميم الفيلم » فيها (٤٩) .

لكن الشيء الذي يشبه مولد العمل الفني أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لاحصر لها هي الشاهد على صحة ذلك ، لأنها — أي اللغة — تستقي استعاراتها تلقائياً حين نتحدث عن الإبداع الفني من مختلف أطوار الإكثار الجسدي : فهناك مؤلفون يتصفون « بالخصوبة » ومؤلفون يتميزون « بالعمق » ، على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الخصب والعمق . فلكي ينتج العمل الفني لا بد للفنان أولاً أن « يحمل » وأن تنمو فيه نقطة تختزن في ذهنه لكي تتكاثر وتنضج ، وهذه هي فكرة « الحمل » . والفنان إذاً كالمراة يحمل ثمرة خلال المدة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفني إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما . على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، وبقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعاً للأحوال ، ولكنه يظل مصحوباً « بالآلام » ، لن يكون من الخطأ مقارنتها بآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل في أحشاء أمه ، تتعذى من غذاء المؤلف ، لتصبح في ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلاً واضحاً . ويتم هذا كله في حكمة لا تعادلهما إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذكرياته ومعرفته . ويحدث أحياناً أن يمد النبات زهرته التي ينتجها

بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفني حين يمتص منابع العقل ويحتزن الروح وقوة الحياة امتصاصا كاملا . ويتدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ إفرغا كاملا ، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو .

يسمح لنا هذا التقريب المتعدد النواحي بين المظاهر الفنية ومظاهر الحياة بفهم القول المأثور الذى طالما نطق به الناس وفروه تفسيراً خاطئاً ، والذى يقول بأن « الفن تقليد للطبيعة » . إن الذى يفهمه الناس عادة من هذا المثل السائر هو أن الهدف الأخير للفنون الجميلة هو تقليد حقائق الطبيعة أو الأشياء الموجودة بها ، ونقلها وتمثيلها . غير أن هذا التفسير ينطوى على تناقض ويخفى تفكير : يخفى لأن من الواضح — حتى إذا أبعدنا البحث فى مشكلة فن التصوير — أن الموسيقى أو فن البناء مثلا لا يقلدان الطبيعة فى شيء على الإطلاق .

من ناحية أخرى فالمبدأ الذى يقول بأن الفن يقلد الطبيعة يحمل معنى يختلف تماماً عن ذلك الذى ذكرناه ، ويتضح هذا من فلسفتى أرسطو والتعليميين الذين درس عليهم أرسطو نفسه ، إذ يعنى بالآخرى أن النشاط الجمالى يطابق نشاط الأحياء ، كما يعنى أن طريقة الإبداع الفنى تطابق مراحل سير الحياة .

وبتعبير آخر لا يقلد الفن ما تنتجه الطبيعة ، بل إنه يقلد طريقته فى الإنتاج ، والفن يسمح لنا ، بالدخول إلى عالم مخلوقات منظمة يتم خلقها كما يحدث بالنسبة لمخلوقات الطبيعة من حيث إنها نتيجة لنوع من التكاثر البيولوجى . والذى يحدث فى كلتا الحالتين أن فكرة غامضة ، واتجاها معيناً ، وقوة ما ، وفكرة موجبة منظمة ، ونطفة حية ، تعمل كلها لإنتاج العمل . ويحدث هذا للدرجة أنه إذا كانت الطبيعة نوعاً من فن موجود

من ذاته في المادة التي تنظمها هذه الطبيعة من الداخل ، فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجية عن المادة يخلقها من الخارج . والطبيعة كما نرى تضىء لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التي تضىء بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة (٥٠) . ومع هذا ، لا بد أن نتجنب المبالغة في التشبيه كما يفعل البعض - بين النشاط الجمالي والنشاط البيولوجي ، لأن هناك فروقا واضحة بين النمو الروحي والنمو الجسدي أساسها على وجه العموم أن الأول ينبع من فكرة تفكر بنفسها لنفسها ، وتستطيع أن تفهم نفسها وتضبط نفسها على الأقل جزئيا وعن طريق المنطق ، في حين أن الثاني يأتي من فكرة لا شعورية تكاد تكون تعاسية خلال البقطة ، لا تفكر بنفسها لنفسها . وما من شك في أن هذا الفرق يوضح لنا ، ضمن أشياء أخرى ، أن الفن يتضمن صفات الاختراع والحرية واللاتوقعية ، أكثر مما هو الشأن في الطبيعة . هذا ، وإذا كان من الصحيح أن الحياة قد خلقت خلال تطورها عددا كبيرا من أشكال جديدة ، فن الواضح أيضا أنها على مستوى الفرد لا تفرض أى فرصة للاختيار . يدل على هذا أن الأحياء الذين يولدون يتممون إلى نفس النماذج بغير تحديد . أما فيما يتعلق بالفنون الجميلة فالأمر على العكس من ذلك . فالاتجاه الذي اتجهت إليه هذه الفنون في قرن من القرون غير معروف لنا اليوم ، إن من المستحيل على مصور ما ، مثلا ، أن ينتبا بمدى تقدم فنه هوى التصوير ، ولا أن يعرف مقدما بالتمام أى لوحة سوف يصور غدا . . . فإذا لم يكن الفنان يصور نفسه بنفسه نقلا عن صورته الواقعية فإن كل عمل فنى من أعماله يقدم لنا شيئا لم نره أبدا من قبل ، ولا يمكن أن يحل محله أى عمل آخر ، وهنا يستحق عمله هذا أن نطلق عليه كلمة « الإبداع » .

أضف إلى هذا أن المخلوقات في الطبيعة تنتج طبقا لطريقة محددة غير متغيرة إلا في حالات استثنائية . وليس هذا ما يحدث في الفن حيث نجد أن كل عمل فنى فريد في نوعه يأتي إلى الدنيا بطريقة فريدة في نوعها . . . فاما من

لوحتين أبدى صورهما نفس الفنان كان تاريخهما هو بعينه . وفي حالات معينة ، يلوح أن العقل قد ترك اليد تجري في حرية خلال وقت معين ، وفي حالات أخرى يحدث تبادل بين اليد والعقل يتصف بالحرية لدرجة كبيرة تكاد نقول فيها إن هناك خلافاً أو معركة تقريباً . وأحياناً أخرى كذلك زى الفنان قد انتهى من عمله في بضعة أيام ، بل وأحياناً في بضعة ساعات ، بعد أن يكون قد أمضى وقتاً لم يفعل خلاله شيئاً يذكر غير التفسير في لوحة ما لمدة تزيد أو تقل طويلاً (٥١) .

وأكثر من هذا ما لا يحدث أبداً في الطبيعة من أن البذرة الأولى يمكن أن تتعرض خلال نموها لتحويلات تغير السكان الذي يسير قدماً تغيراً كلياً وجزئياً ، فإذا كان المجموع يدعو التفاصيل إلى الانضمام إليه فإنه يحدث أيضاً أن يعمل عنصر ثانوى بدوره للتأثير في المجموع لدرجة أن يتمكن من استئصال الخطئة الأساسية الأولى للعمل . ويحدث أن نرى انتصار مرحلة واحدة على الموضوع الأساسى الذى كان يرتبط بها ، مثال ذلك شخصية « بار سيفال » الذى كان فى المشروع الأول لأسطورة « تريستان » طائر سبيل محسناً . . . ثم اختفى من القصة ليرتفع إلى مستوى الحياة المستقلة . فالواقع أنه كلما أوضح العمل بناءه الأساسى خلال عملية التنفيذ ، ترك فى الطريق عدداً من الإمكانيات يطفو هو من فوقها . . . على أن هذه الإمكانيات - كما رأينا حالاً فى قصة « تريستان » - لاتضيع أو تفقد على الإطلاق ، حين لاتصبح موضوع عمل آخر ، ألم يؤكد جوته أن عدداً من مسوداته فى « بروميتيه » و « فتال » و « أكسيون » و « سيزيف » قد ظهرت فيما بعد فى الإطار الخلفى لقصة « ايفيجينى » وأنه يبدن لهذه المسودات غير المكتملة بجزء من قوة مسرحيته ؟ (٥٢)

عن السهولة

إذا كان دور العمل وأهميته في الإبداع الفني والأدبي على ما هو عليه وكما أوضحناه ، فإنه من الضروري محاربة العقيدة التي تعزو إلى المباشرة خطأ سهولة الإبداع . . . ويكتب بيرجسون أن « الأشياء الجميلة عسيرة ، وفهم عسيرة هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما في حالات معينة ، صعبة الفهم والاستيعاب . ويقترح جورج أوريك بهذا الصدد تمييزاً طيباً ؛ فهو يلاحظ « أن هناك مؤلفين موسيقيين يكتبون بسهولة أدواراً موسيقية صعبة ، وآخرين يكتبون بصعوبة أدواراً سهلة » .

من المؤكد أن هناك سهولة طبيعية تتميز بها العبقرية أو الموهبة ، ولعل من المستحيل أن نفهم خصب الإنتاج الفني - حتى بصرف النظر عن نوعيته - عند فيكتور هوجو وديكنز وبالزاك وفاجنر ، إن نحن لم نأخذ في اعتبارنا أنهم كانوا يعملون بسرعة وفعالية أكثر من غيرهم . والخصب عامل مساعد على السهولة ، ولو أن المبدعين الذين يتمتعون بنفس درجة العبقرية لا يعملون جميعاً بنفس السهولة ؛ إذ يلوح أن بعضهم يتمتع أكثر من سواه بسهولة في العمل ترجع إلى نوع من نعمة إلهية يحسدهم عليها الذين لم يصعبهم الحظ . . . فهناك « هونجر » ، يصرح بقوله : « إنني أعجب بالمؤلفين الموسيقيين من أمثال ميلو وهندميت ، وأحسدهم على مامنحوه من سهولة تسمح لهم بالكتابة كما يسيل الماء من نبع فياض » (٥٣) . ويتساءل ديلاكروا قائلاً : أليس هذا من صفات الالهة ميزفا ؛ ذلك الامتياز الذي يسمح بإنتاج عمل كامل بلفتة واحدة ؟ .. كم تكون السعادة إزاء مثل ذلك الإنتاج الذي يلوح كما لو لم يكن قد كلف صاحبه شيئاً . وكم هم سعداء أولئك الفنانون الذين يستحسهم إله ما لإنتاج كهذا ؟ (٥٤) .

ومع هذا فلكل وسام ظهره القبيح ... فن الجائز أن تنطوى السهولة

على بعض الخطورة ، حكما في هذا حكم النجاح البالغ السرعة ، فالفنان الذى يقنع بها يعرض نفسه للضياع ، إن هو صادفته عقبة ما لم يتمكن من التغلب عليها ؛ لأن موهبته لم تبلغ درجة التضج ، ولأنه لا يبدل الجهد اللازم الذى يقبلهم به للعمل رعاية كافية . لذا كانت كلمة « السهولة » فى لغة الفن مرادفة غالبا لكلمة السطحية ، والتأثير الذى يمارسه العمل الفنى السهل تأثير لطيف ، لكن الذى ينقصه هو القوة أو العظمة أو الأصالة . ولقد كان ديلاكروا يعمل على تشخيص أمراض عدد كبير من معاصريه ، وقد رأى فى بوتنجنون « رجلا مليئا بالعاطفة ، لكن يده هى التى توجهه ، وفى هذا تضحية بأهم المزايا فى سبيل سهولة بائسة هى اليوم سبب فى فشل أعماله . ولم يكن الوصف الذى وصف به ديلاكروا ، شارليه بأحسن من هذا حيث قال عنه : « لم يكن لموهبته حجر ، فأنت تجد لديه سهولة عجبية تخدم خيالا لا ينضب ، لكن لم تكن هذه السهولة عاملا يرفعه دائما إلى المرتبة العالية التى كانت تصف بها أعماله الأولى . . يلوح أن المواهب الطبيعية التى يجرى إعدادها فى بطء شديد وخلال آلام أشد تلتقى إلى مصير من حياة أطول فى قوتها وفى اتساع رحابها . (٥٥)

هذه السهولة موهبة طبيعية ، لكن هناك نوعاً آخر من السهولة ، هو ذلك الذى يكتسب كثرة الجهد يبذل . ويقول جيونو فى هذه : « ما السهولة عندي ؟ إنها تكون بالضبط من هذا : أكتب يوميا ، ومنذ أربعين عاما ، من الساعة صباحا إلى الظهر ، عداساعة للمراسلات ، وأكتب ثلاثاً أو أربعاً من صفحات مجلد ، حتى فى الأيام التى يسود فيها قسئى أنكس ألوان الحزن والحداد ، ٥٦ . » . وبهذا النظام يكتسب المبدع مهارة لا يمكن أن يدعيها ناشئ . أو متدرب . وهذا الأمر صحيح بالنسبة للمصور والموسيق وفنان العمارة والأديب ، محته بالنسبة للآخرين جميعا ، فهو يعنى - طبقا للقوانين العادية لفن يد ، أولفتة عقل ، سرمة تجعل العمليات التى يقوم بها أسرع وأيسر ،

وما يسمى قدرة لانتزاع فيها لدى فنان ، ماهو بالضبط ذلك التفوق الذى يرجع إلى تمكنه من وسائل تحقيق فنه . وما من شك فى أن كاتباً مسرحياً سبق له أن كتب مائة مسرحية يعرف أحسن من غيره كيف يربط أطراف أحداث مسرحيته ، وكيف يضع الشخصية فى مكانها الصحيح وينسج خيوط المنظر بحيث يستحوذ على الاهتمام .

والمهارة فى التنفيذ الفنى ليست بعدمية القيمة من وجهة النظر الفنية ، ومن المؤكد أنها لا تختلط بالفن نفسه ، بل هى خاضعة له ، ولا تتمتع بقيمة ما إلا بصفتها وسيلة لحسب . ومع ذلك فالفنان لن يكتبنى بما يمتلك منها ، وهو يحتاج دائماً - هكذا يرى النحمر وهو خير فى هذه الناحية - إلى المزيد منها . « أما السهولة - هكذا يقول - فلا بد من استخدامها واحتقارها فى آن واحد ، ورغم ذلك فإذا كان لدينا منها ما يعادل مائة ألف درهم ، فيحسن ألا نأخذ منها إلا ما يعادل درهمين » (٥٧) ، وأكثر من هذا فإن هناك شعراً ينبع من المهارة الطبيعية ، وبهذا الصدد يمتدح ديلا كروا عند روبانس ذلك « التدريب الذى لا يقاوم والذى تمارس به اليد المدربة العارفة عملها ، الأمر الذى ينجم عنه شعور بالسهولة التى قامت بإنتاج هذه الأعمال ، وهو شعور يضئ على العمل الفنى قوة جديدة » . غير أن الفنان الفيلسوف العظيم روبانس ، يتمتع بما يزيد من الموهبة . فالتنفيذ الفنى عنده باهر ، لا يفيد إلا فى التعبير عن غنائية شاعرية جارفة ، فى حين أننا إن فرضنا وجود هذه الفنية التنفيذية ذاتها عند فنان تافه للاحتلنا أنها لا تصلح فى شيء ولا تعبر عن شيء ، ولوجدنا أنها تغير من مغزاها حالاً بحيث لا يبقى منها إلا تمرين مدرسى ، وإقدام لاقيمة له « مهارة يدوية بلهاء » (٥٨) .

على أن المهارة المكتسبة ، مثلها مثل السهولة الطبيعية ، يمكن أن تؤدى إلى نكبة ، لأنها تعمل على إغراء الفنان بشدة بأن يترك لها فنه ، وأن يكتبنى بها ، والذى يحدث هنا أن تظل موهبته الطبيعية كما هى لا تتجدد

بل تسقط في إطاره الممجوج ، والتقليد الشكلي والبريق الكاذب للأعمال المتعجلة ، ويفقد الفنان إخلاصه لمذهبه وصراحته في التنفيذ ، وما أسماه ديلاكروا « العاطفة » التي يبدى إعجابه بها في مصورات القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، تلك العاطفة التي يمكن أن يحتفظ بها الفنان لو كان على درجة من الجمل أو السذاجة ، فالعلم يكاد يكون دائما مشثوما ، ومهارة اليد أو معرفة عميقة نوعا لعم التشريح أو للنسب بين الأجزاء تؤدي بالفنان إلى التو إلى حرية كبيرة ، مبالغ فيها ، فلا يعكس الصورة على ما هي عليه من ققاء ، وتفريه وسائل التنفيذ بسهولة أو باختصار إلى أن تؤدي به إلى الاصطناع ، (٥٩) .

أما عن السهولة التي يعمل بها المصور أو الأديب ويقدم عمله الناتج عنها إلى الذين يريد ، فما هي إلا خداع للبصر ، فالتاظر إلى هذا العمل يعرف - إن هو دقق النظر - أنه لم يتم بالسهولة التي كان يتصورها أول وهلة ، وهكذا يصبح اليسير عسيرا في أغلب الأحيان . ولم تفت « بوالو » هذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا ينبغي أن يظهر الكتاب كما لو كان ناتجا عن التدقيق والإجادة ، بل إنه من غير الممكن أن يكون قد نتج من الإجادة ، والعمل نفسه هو الذي يضيف عليه غالبا مظهر السهولة التي طالما امتدحها البعض ، وطالما جذبت القارىء . فهناك بطبيعة الحال فرق بين آيات شعر سهلة وأخرى تم قرصها في سهولة . فها هي ذى كتابات « فيرجيل » وقد كانت نتيجة عمل جد طويل الأمد لدرجة كبيرة للغاية ، ولهذا فهي أكثر طبيعة من كتابات « لو كان » الذي كان يقال عنه إنه كان يكتب بسرعة هائلة . فالجهد الذي يقوم به المؤلف عادة لصقل ما يكتبه وإضفاء الكمال عليه هو الذي لا يتطلب من القارىء جهدا لقراءته (٦٠) .

وإذا فرضنا أن كاتبنا قد طلب إلى جمهور قرائه بذل شيء من هذا الجهد الذي قام به هو ، فما من داع لأن يعاب عليه هذا ، بل غالبا ما يكون هنالك

ما يدعو إلى إسداء الشكر له على ذلك . ومصحح أن الكاتب يكتب ليقراء
الناس ، لكن ليس الأمر هنا امتداح النموض أو الفلسفة التي تدعى العمق
لتخفي وراءها فقر الفكرة وضعف الشكل . فالشيء الذي يسهل فهمه جيدا
الذي يمكن التعبير عنه في وضوح ، ولو أن وضوح العمل الفني - سواء
كان عميدة أم قصة أم دورا موسيقيا أو تشكيلا تصويريا - ليس هو عينه
وضوح مسألة في الهندسة . ومع كل فلتصوية جاذبية خاصة لكل عقل
يكون على جانب من التوفيق والحيوية وحس المعرفة ، هذا إلى جانب كونها
مصدرا لإثراء الفكر . على أن كاتبها مثل بروس ليس بالسهل ، وموتني
وباخ وديوي في مؤلفاته الموسيقية الأخيرة ليسوا بالسهولة التي قد
تصورها ، فهم لا يهبطون إلى مستوانا ، ولذا يتعين علينا أن نرتفع نحن
إلى مستواهم . ولم يكن سرورنا كبيرا وغذاؤنا الروحي عظيما حين
فعل ذلك وكما نستطيع أن نتعلم من فاليري ألا نرفض دائما الأعمال
الأدبية والفنية العريضة دون أن نحقر تلك الفكرة التي لا ترمى إلا إلى تسلية
قارئها تحسب ، ومنها ما يستحق الإعجاب حقا ، يجب أن نتعلم هذا لكن
دون أن نؤكد كما يفعل فاليري « أن أحط الأنواع هو الذي يتطلب أبسط
الجهود » (٦١) ، لأن فاليري هو نفسه الذي يقول : « إن جميع الكتب تقريبا
التي أقدرها حق قدرها ، وكل تلك التي حاولتني على الإطلاق في فهم شيء ما ،
كتب تصعب قراءتها ، يجوز أن يتركها الفكر جانباً ، لكن لا يجوز للتفكير
أن يمر عليها مروراً عابراً ، وقد أدى بعضها لي خدمات رغم صعوبته ،
وغدمني البعض الآخر لأنه كان صعباً » (٦٢) .

قيود لبردة

لا ينبغي في عامة الأحوال أن نخشى الإفراط في السهولة عندما يواجه التنفيذ عقبات مادية، كما يحدث في فن النحت ؛ إذ تسأل : كيف يمكن تجنب عدم الاكتراث والضعف إن لم توجد هذه العقبات ؟ . . ألا نعمل بحيث نقرض على قفوسنا قيوداً نختارها اختياراً ؟ يرى البعض هذا . . فبودلير إذ يعارض مذهب الحرية في الرومانتيكية يكتب عن المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتاً فيقول : — . . . وتسيل الفكرة فيها وكلها قوة لأن صيغتها عسيرة التنفيذ . . أما عن القصائد الطويلة فهي مجال الذين لا يستطيعون نظم القصيدة منها ، (٧٦) .

ويعمم فاليري هذه الملاحظة بحيث تصبح ناحية أساسية من نواحي علم الجمال عنده ، فيقول : « إن الفنانين الحقيقيين يعرفون الخطر والضيق الناجمين عن السهولة الكبيرة . فالقلم أو الفرشاة تلوح لهم كما لو كانت خفيفة للغاية ، فيفكرون إلى أن يعرفوا أن عملهم لن يكلفهم وقتاً كبيراً ، ويفكرون فيما تم نتيجة لهذه السهولة . . فترام في العصور المواتية للفنون وقد خلقوا لأنفسهم صعوبات خيالية ، واخترعوا قواعد وتقاليد اختيارية ، وحدوا من حرياتهم بعد أن فهموا ضرورة الخوف وحرموا أنفسهم من إمكان صنع كل ما أرادوا في الحال مباشرة وفي ثقة تامة ، (٦٤) .

والأمر هنا يستحق أن نقف قليلاً عند عرض دوافع العمل ، حتى لو لم تكن تقبل كل ما يقول به فاليري ، فليس من قبيل « الانحراف » حقاً ، أو من باب حب المتاعب والعذاب أن يحب الفنانون « تقييد أنفسهم بسلاسل يختارونها لأنفسهم » ، بل إن لديهم مبررات قوية لذلك ، أولها أن الفن ، من إحدى نواحيه على الأقل ، نوع من اللعب ، وكل لعب يتضمن قواعد معينة ، واللذة التي نلجها فيه كبيرة جداً بحيث تصبح معها هذه القواعد

أشد تضيقاً وأكثر عدداً مما تصور . مثال هذا قواعد قرص الشعر ووزنه، فلا لذاتنا ولا انفعالاتنا تهلك أو تفسد إن هي خضعت لهذه القواعد ، بل هي تتكاثر وتوالد بعضها من البعض أيضاً وبفضل نظم تقليدية خاصة . انظر إلى لاعبي الشطرنج . . انظر إلى الآلام التي تسببها لهم هذه اللعبة . . . وإلى تلك الحرارة التي تصل إليهم عن طريق تقاليدهم العجيبة ، وإلى هذه القيود الخيالية في حركاتهم . . . لأنهم يرون بلا مرأى حصانهم العاجي الصغير وقد أخضع إلى قفزات خاصة معينة على اللوحة . . وهم يشعرون بضغط وقوة لا تراهما ولا يعرفها الجهد الجسدي . . . وما إن تنتهي المباراة حتى تختفى هذه المغناطيسية وتغير طبيعة الالتباه الشديد الذي طالما استمرت فيه هذه المباراة . . . ويزول كل هذا كما يزول الحلم ، (٦٥) .

فكر في هذا أيضاً . . . ماذا تكون عليه الفكرة دون الصورة الخارجية التي تنكشف فيها ؟ تكون شيئاً يسيراً هيناً . . . ظل يحتنى حال ظهوره إن هو لم يتجسم في مادة صعبة التشكيل . . . وم تكن الفكرة تافهة في أغلب الأحيان إن هي لم تصل إلى درجة من الارتفاع بفضل مقتضيات التعبير ؟ . هذا صحيح سواء أكان الأمر يتعلق بالقوة الروحية أم القوة المادية ، فمهما تكن قوة الحرارة فإنها لا تصبح ذات فائدة أو معنى للحركة إلا بفعل الآلات التي يدفعها الفن فيها . ولا بد من مضايقات تأتي في موضعها لتكون عقبة في سبيل انحسارها انحساراً تاماً . . . ولا بد من تأخير يحدث في حكمة ليقف في وجه العودة إلى التوازن الذي يمكن التغلب عليه ، بحيث يسمح هذا التأخير باختلاس شيء قبل نزول الحرارة نزولاً لا يثمر . . . فوظيفة الفنان إذاً — وعلى نفس النمط — هي التقاط الطاقة الإبداعية مع توجيهها في طريقها ، وإذا لم يفعل هذا تناثرت تلك الطاقة . « فبين الأفعال أو الفكرة الرئيسية وبين ما تنتهي إليه من نسيان وخط وغموض ، وكلها صفات لا مفر للتفكير منها ، من هذا وذاك يصبح عمل الفنان إدخال مضايقات يوجددها هو لنفسه بحيث يقوم بعد دخولها تنازع بين طبيعة الظواهر

الداخلية المؤقتة وبعض العمل المتجدد والوجود المستقل . فإن لم توجد هذه المضايقات الضرورية لما أمكن أن تكون هناك إلا خلخلة واحتمالات وسهولة تبعث على التفزف : ثروة لا إرادية كبيرة لكنها عديمة القيمة ، تلك التى تأتى من الأحلام فتحرك الأشياء البالية التى لانهاية لها وغلظها بعضها ببعض ، (٦٦) .

وهناك حديث أخير عن طبيعة الشعر : إن الشيء الذى يميز الشعر عن لغة الكلام العادية ، كما سنرى فيما بعد ، هو أن هذه الأخيرة تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، فى حين أن الشعر قيمة ذاتية بصرف النظر عما يعنى ، لذا نجد أن « كل أدب يكون قد تخطى عمرا معيناً يحدد معالم اتجاه يرمى إلى إبداع لغة شاعرية منفصلة عن اللغة العادية ، لها تعبيراتها ، وتركيباتها وحريرتها وموانعها التى تختلف كلها اختلافاً يزيد أو يقل عن نظيرتها فى الحياة العادية وهنا تصبح العقبات التى يقابلها الشاعر ذات أهمية كبرى ، وهى تبرر وجودها تبريراً كافياً إن هى استطاعت وأن تذكر قارض الشعر كل لحظة بأنه لا يتحرك فى مجال اللغة العادية ، بل إنه يتحرك فى مجال آخر يتميز عنه تماماً ، (٦٧) . وبتعبير آخر ، فإنه مهما يكن أصل « هذه القيود الموجودة فى القوانين القديمة ، فلا قيمة لها إلا لأنها تعبر ببساطة تامة عن عالم مطلق للتعبير ، ، وهذا العالم موجود فى ذاته ولذاته ، هدفه النهائى هو اللغة ، تصبح فيه القصيدة بعد خلاصها من عيوب الفكر ، حية تعيش من الكيان المستقل للعمل الفنى ، على أن « مطالب قرض الشعر قرصاً دقيقاً تنحصر فى الاصطناع الذى يمنح اللغة الطبيعية صفات الملمحة الصلدة ، وهى مادة غريبة عنا تظهر كما لو كانت صماء إزاء رغباتنا » (٦٨) .

« قيود لذيذة ، . . . هام أولاء هواة الصعاب يرفعون صوتهم ليتغنوا وليتدحوا التقاليد التى أعلن الرومانتيكيون الحرب عليها فى شيء من الخشية . هام أولاء ينتشون أمام الأشعار ذات الأوزان الثابتة التى طامنا مارسها قدامى الشعراء . فمن قصائد المديح التقليدية إلى الأشعار ذات

القافيتين الخ... بل وإلى المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا بوجه خاص... تلك التي تبعث الحماسة... والتي يوجه فاليري إلى غترعها المجهول حديثا جميلا يقول فيه: «لا أدري ماذا تساوى أبياتك.. لكنها مهما تكن رديئة، ومهما يكن جفافها، ومهما تكن غثة، فإنني أضحك في قلبي فوق كل شعراء الأرض والجحيم... إنك اخترعت شكلا... وصيغة...» أما عن قاعدة الوحدات الثلاث في فن الكتابة المسرحية فهي ليست أقل نصيبا من الدفاع الحار. أمي شبيحة؟ مصطنعة؟ أمي على عكس الحياة؟ خطأ... بل هي بالأحرى مرقة، مجاملة... لأننا مهما يكن الأمر لتسامل: «هل من المنطق أن نضع ما يسمى «الحياة» في موقف الضد من هذه الشروط الثلاثة العظيمة؟ ألا نرى... وبالأأسف أن الحياة، الحياة الحقيقية، تخضع - حتى توجد - لعدد كبير جدا من قيود إجبارية؟ والوحدات التي لا مفر منها؟ ألا تعتبر الوحدات الثلاث المشهورة... تلك التي طالما وقعت عليها اللعنة... شيئا قليلا وقيوداً خفيفة بالنسبة للوحدات والقيود العامة في الحياة الواقعية؟» (٦٩).

ولقد مضى وقت طويل ولم يبطل العراك حول القافية. فهذا فيرلين، ومن قبله فينلون، يندد بما يسمى «مضمار القافية»، لكن لديك أيضا فاليري ومن قبله فولتير، يتمتع بحاسنها. إن أعجب من كل هذا ذلك التمسك الذي يديه بها الكتاب الذين مستهم الثورة السريالية... ولهذا مغزاه الكبير... إن الصعوبات وما تأتي به من خصب... تلك الصعوبات التي يتحدث عنها كوكتو ترجع إليها. ويقول في هذا كوكتو: «كلما اكتشفت عظمة الفكرة الشائنة ملئت إلى الإيمان بأن إثارة الخيال تأتي من عدد قليل من وسائل يمتلكها، وكلما اقتربت من بيت الشعر، ذلك الزى القديم الذي لا يتغير، والذي يحاول كل منا أن يفسد شكله... فهكذا يتخلص عصرنا من الفوضى رغم أنه يتخذ مظهر الفوضى، وهكذا يعود إلى القوانين الثابتة

بروح جديدة... ثم يختتم قائلاً: «فلنعد إلى القافية، هذه القوة القديمة ذات السمة الطيبة». (٧٠).

لاشك أن أراجون يطالب بمروض «أوزان الشعر» أكثر مرونة وانتقالاً من بيت شعر إلى آخر بحرية أكبر، كما يطالب بإضفاء ثروة من كلمات جديدة ومعلومات جديدة على الشعر، لكنه مع هذا يتفق ورأينا فيما يتعلق بأعماق الفكرة والشاعرية، وفي هذا يقول: «وهنا تعود القافية إلى كرامتها الأولى، لأنها هي التي تدعو إلى إدخال أشياء جديدة في اللغة القديمة... وهنا فقط لن تصبح القافية مثار استهزاء؛ لأنها تشارك في إثبات أهمية العالم الواقعي، ولأنها الحلقة التي تربط الأشياء بالأغنية، والتي تدعو الأشياء إلى الغناء... ولقد مررنا منذ فترة قصيرة بمرحلة كان الشعر قد تحلل فيها وأصبح شيئاً عادياً يعادل في هذا وقع الأقدام المحسوب عددها كما حدث في القرن الثامن عشر... وما من شك في أن الشعر الذي يكتب آلياً في هذه الأعوام الأخيرة سوف يبلغ نفس المصير الذي بلغته أشعاره عصور الرعاة» (٧١).

هذا ولن يمر هذا الرأي دون معارضة تقول بأن الشعر شيء والعروض شيء آخر، وأن أحياناً من الشعر تكون مقفأة لا كبر درجة من الإتقان يمكن أن تكون عديمة القيمة، في حين أن أحياناً تحررت من القافية والقواعد يمكن أحياناً أن تنطوي على نجاح مذهل... الأمر الذي لا يمنع مؤلفنا من الرد عليه، فالغنان في هذا هو الذي يدخل في الحسبان شيئاً أكثر من الأداة التي يستخدمها، فإذا كان استخدامه لها شيئاً فإن هذا لا يعني أن تكون الأداة رديئة. أضف إلى هذا أن من الضروري أن تكون تقاليد قرض الشعر متينة لكي يعود كبار الشعراء بالفرصة إلى استخدام القافية بعد أن يكونوا قد تحرروا من بيت الشعر التقليدي، أو أن يكونوا قد اكتسبوا ثروة من القوافي الداخلية ليستخدموها في نصوصهم وليوجدوا بها تقابلات

شاعرية دقيقة . هكذا يفعل كل « بطريقته » ، « دى رنيه وف . جامس وبول فوروبول كاوديل . ولنعلم أن الثوار الذين ينتصرون ثم يتحولون إلى مستبدين يستحيل التعامل معهم لا يوجدون في ميدان السياسة وحده ، ولنعلم أن النظام الذى يتم هدمه يحل محله نظام آخر ، ويمكن — كما قال فاجنر : « لإحلال ظلم محل ظلم آخر جديد لا يقل عن سابقه تكبيلا بل ويريد عنه تعسفا .

وعلى أية حال فالفنان في نهاية الأمر لن يعود بطريقة من الطرق إلى القواعد الشائعة ، بل ولن يدعى بدوره تغيير المملكة التي تغطيها إلهة الشعر ، بل لأنه يسن لنفسه قانونه الخاص به إن كان حقا شاعرا ، وغالبا ما يكون هذا القانون أشد تحكما من القوانين المكتوبة . ويتحدث كوكتو عن « الشدة الفظيعة » التي تحكم في « وضع الفعل في مكانه وعلامات التأكيد والتذكير وحركة الوزن ، تلك الشدة التي « قد لا يرى القارىء فيها إلا نوعا من الكسل ، وهو يقول في ظرف : « إن الشاعر إنسان تسكنه آلاف الشياطين ، وعليه أن يعطيهم » (٧٢) . .

وما هذه إلا صفة من صفات سن النضج التي لا يمكن أن تناقضها الشيخوخة إن نحن عرفنا أن كوكتو قد قال في « خطاب أو كسفورد » — بعد أن ندد بما أسماه « مؤامرة الأسلوب والقواعد » عند « عدد كبير من الشباب » الذين « يخلطون بين الهيكل أى القصيدة وبجرد الشكل الشعري » قال « موضحا » إن استحالة رؤية نظام معين لا يمنع من كونه قائما ، فليكن إذن هذا النظام غير مرئي لكن وجوده لامرأ فيه . . .

وسط هذه المناقشة توجد النظرية الخاصة بحرية الفنان .. فهمنا هذا . لكن الحرية في مجال الفن وفي أى مجال من مجالات السلوك شيء والإباحية شيء آخر ، فهي لا تفترض أن تترك القانون جانبا لأنها هي القوة التي

تسمح لنا بأن نسن لأنفسنا قانونا . والنظام لا يقتلها لأنها ثمرة النظام الحلو . انظر إلى تاريخ فن التصوير . « نعم . إن لمسة من ريشة تاتورية أولويني أو كوريج أو رينولدز أو فيلاسكيز تأتي في حرية تعادل حرية الهواء الطلق ، ومع هذا فهي دقيقة مضبوطة ، لكنها هي النظام الموروث من جهد بلغ عمره خمسمائة عام ، نظام يمكنها من أن تكون طليقة وأن تخرج أعمالا فنية كبرى . أطعها تكن حرا كذلك وبدورك ، لكن الحرية الكاملة لن تنأى في الأشياء الكبيرة والصغيرة على السواء إلا بخدمة كاملة منقنة » (٧٣) .

ماذا تكون هذه « الخدمة المنقنة » في مجال الفن إن لم تكن تكييفها بين العمل الفني وبين الهدف الذي يرمى إليه ، بناء على مقاييس يقبلها الفنان وتعمل على إضفاء الجمال عليه ؟ فكم من قيود على الفنان أن يتحملها ويقتصر عليها . فن مقاومة ضد المادة إلى حدود يفرضها تشرح جسم الإنسان على النحات أو المصور ، إلى قوانين الضوء والظل الخ . وبدلا من أن تكون هذه القيود عاملا على استعباده تجدها بين يدي ذى الموهبة أو العبقرية وسائل لتحريره ، لأن الفنان يحتاج إليها لكي يشغل دفعته ويوجهها ، ولكي يستطيع التغلب على الأشياء كلها .. « ويمكن أن يقال كذلك إن الوحي ينحصر في سلسلة من العقبات يقتصر أو يقضى عليها ، وإنه — أي الوحي — لا يتحرك بحرية إلا بعد أن يعرف كيف يخضع لهذه العقبات ويكافح معها مدة طويلة لكي يسيطر عليها جميعا . ولعل أحسن المترجمين وأصحهم من أمثال ديموستين قد اضطروا إلى غزو هوبتهم والتمسك منها .. وأولئك الذين يتمتعون أصلا بهذه الموهبة لم يستخدموها استخداما سليماً إلا بعد أن جاهدوا في صبر طويل ليتمكنوا منها ... مثال هذا سيزار فرانك الذي ظل راکما خلال ربع قرن من الزمان بعد انتصاراته الأولى ، وكان في هذا أشد حكمة من « سينييه » الذي أفاد من موهبة سهلة ولم يفعل شيئا يخلده الزمن » (٧٤) .

يعتبر سترافنسكي — خطأ أو صواباً — ثورياً ، ومع هذا فما من أحد يشك في جراته .. ومع ذلك فما من أحد أيضاً أصبح أكثر منه نبياً بشر بحكم الإرادة . « من منالم يسمح أبداً أن الفن شيء آخر غير ملكة الحرية ؟ .. إن هذا النوع من الكفر ينتشر انتشاراً واسعاً وب نفس الدرجة لأن الناس يعتقدون أن الفن شيء خارج عن النشاط الشائع ، لكن لا يمكن — لافي الفن ولا في غيره — أن نبني شيئاً على أساس ضعيف ؛ قالشيء الذي يكون على العكس من السند الأساسي لا يمكن إلا أن يكون على العكس من الحركة . وفيما يخصني أقول لمتي أشعر بنوع من الرعب عندما أشرع في العمل وأجد نفسي أمام ما لا نهاية له من الاحتمالات ، وأشعر بأن كل شيء مسموح به لي .. فإذا كان في استطاعتي استخدام كل شيء .. الطيب والردىء على السواء ، وإذا لم يكن هناك ما يجعلني أقوم شيئاً ما ، لأصبح أى مجهود أقوم به عديم الفائدة ، إذ أتى لا أستطيع أن أشيد شيئاً على لاشيء ، وكل محاولة تصبح هكذا عديمة القيمة . فهل أنا مرغم إذاً على أن أضيق في هوة الحرية هذه ؟ لا . فلكي يتخلص من هذا الدوار تجده من ناحية تتعلق بأهداب الموضوع ، أى بضرورات الشيء الذي يقوم بعمله ، ومن ناحية ، أخرى يخلق لنفسه قواعد معينة . وفي هذه الحالة تنحصر حريتي في التحرك في إطار الضيق الذي حددته لنفسى وب نفسى ، ولكل مشروع من مشروعاتي . بل وسأقول أكثر من هذا : إن حريقي تكبير وتعمق كلما حددت حدود مجال على تضيقاً ، وكلما أخطت نفسي بعقبات أكثر عدداً .. وكلما فرض الإنسان على نفسه قيوداً ، تحرر من هذه السلاسل التي تقف في سبيل تفكيره .. وكلما فرضت الرقابة على الفن ، وكلما حددت حدوده واعماله ، ازداد حريته (٧٥) .

ماهى إذاً مآثر هذه القيود وتلك الحدود ؟ .. ما يحسن هذا الخوض ؟ .. ماهى ؟ .. هناك جملتان تلخصانها إنه « كلما رفع عني قيد حرمت من قوة

وتحكم القيد لا يوجد إلا للحصول على دقة التنفيذ . وكان ليوناردو دافنشى يقول إن القوة تولد من الضغط وتموت بالحرية . «والذى لا يبالي يفخر بعكس ذلك ويقضى على الضغط ، يحدوه في هذا أمل ضائع في أن يجد في الحرية أصل قوته ، فلا يجد فيها إلا تحكم النزوات وفوضى الأهواء» (٧٦). ولكيلا نتحدث مثلاً عن أعمال سترافنسكى نفسه ولا عن آخرين غيره كثيرين - ابتداء من مقطوعة «فن اللحن المتكرر» لباخ - هل يظن أن رافيل في دوره الكونشرتو من أجل اليد اليسرى ، فقد شيئاً ما لأنه قلل من وسائل التنفيذ ؟ أليس العكس هو الصحيح ؟ وإن الضغط وتضييق إمكانيات التعبير في عمل فنى يصوره عازف يانو أكتنغ يركز لدى رافيل جميع القيم وجميع أنواع الجرأة وجميع قوى الشعر الرقيق ، (٧٧) .

لقد كان من الضروري قطعاً تنفيذ هذه الأسطورة الخبيثة التى تقول بوجود حرية دون مقاييس أو حدود ، لكن من الضروري أيضاً أن نحفظ بموقف معقول وألا ننتقل من إفراط إلى إفراط . فليست كل القيود سليمة ، وليست جميع النظم بمواتية لإطلاق الحرية الحقة ، ولكى نبقى في مجال الفنون نقول : «إن من المؤكد أن الفنان في حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ، لأنه يبدع شكلاً . فعبقريته الخاصة ، يخصصها الوحي ، تود لو تصادف ملابس ملبوسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها مثيراً ، ومن نفسه لاعباً فناً ، لكن يجب أن تكون هذه التحديدات هى بعينها التى تحدد الحالات المختلفة طبقاً لتباينها الحقيقى ، فالتقاليد التعسفية ، التى تكون غريبة على المحتويات الفعلية لكل حالة قد تؤدي إلى تنفيذ أعمال متكررة دميمة ، وقد تقضى في الحال على خصب الاختراع لدى المبدعين . فليس إذاً من المقبول أن تتعدى القيود حدود مجال البرنامج الواضح بحيث تتطلب صيغاً معينة للأسلوب (٧٨) .

فاواقع أن إرغام الفنان على أن يكيف نفسه بمبادئ غير جوهرية ،
تؤخذ على أنها مقدسة وتعتبر كأنها «قوانين أبدية للجمال» لن يؤدي أبدا
إلى فن حى تعبيري ، بل يؤدي إلى الجفاف والتقليد الأكاديمي العتيق . لهذا
لا يكفي أن يقلدقوانين الماضى لكي يخلق عملا جيلا ، ولا الأشكال المصرية
القديمة أو الرومانية القديمة ليخلق عملا فنيا ذا موضوع دينى . ولقد رأينا
هذا مثلا فى أعمال مدرسة «بيرون» . ودون أن نذهب فى هذا إلى حد
بعيد نقول كم هناك من تشويه وجود يرجعان فى تاريخ الفنون إلى القواعد
التي كانت تفرضها قاعات الفن التقليدية أو هيئات الحرف أو التقاليد ؟ ..
وكم من مرة — رغم مايقول فيلشى — مات الفن من القيود واختنق لعدم
وجود الحرية ؟ ..

هكذا نرى أن القيود ليست حلوة بالنسبة لجميع الناس ، ولا فى جميع
الأحوال ، فبالأما تؤدي إلى نتائج عكسية لا تتفق وذلك التي يتوقعها
جيد وفاليرى وآخرون ، ولطالما نددها كلوديل قائلا : «يلوح أنهم يريدون
القول بأن الضغط فى ذاته يضطرننا إلى إجراء رقابة أكثر شدة ، وإلى عدم
الاكتفاء بأول تعبير يطرق الذهن ، وبأن هذا يرغنا على رسم شكل أشد
ثباتا وأكثر صلابة وأرفع فنا .. وهنا أنكر تماما قيمة الضغط ، لأن قيد
القفية كما يمارسه شعراء البارناس يضعف قوة البحث عن ألفاظ اللغة لدرجة
ضخمة ، وهنا يضطر الشاعر إلى أن يتبنى أشكالا تتكرر تكراراً ردينا
وإلى أن يقنع بما يأتى إليه وبأشكال ثابتة يستخدمها لأنها أكثر سهولة من
غيرها . فالقوافى مثلا ليست وفيرة فى النغمات التي تعتبر جميلة بوجه خاص
بالنسبة للأذن ، فالمقاطع التي تتخرج من الأنف مثل « أن ، و هـ أون ، و هـ أين ،
تجد فيها قوافى لا حصر لها ، فى حين لا تجد أية قافية فى النهايات الجميلة مثل
« أميل humble ، و « بوربر pourpre ، وسامبل simple .. » (٧٩)

وأخيراً — وهنا ندخل فى أعماق الأمور — يجب أن تكون التقاليد

المفروضة على الفنان ذات طبيعة خاصة تسمح له بأن يوجد التوافق بينها وبين استعداداته الذاتية . لا تذكر هنا المحاسن التي قدمتها قاعدة الوحدات الثلاث للشاعر المسرحي راسين، ولا القاعدة التي كانت ترغمه على تصنيف أبيات الشعر ذات الاثني عشر مقطعا بالقوافي « الجافة » ، ولقد لعبت هذه القواعد التقليدية ولا شك دوراً عظيماً في تدهور الفن المسرحي الكلاسيكي . لكن ما من شك أيضاً في أنها عملت منذ أيام راسين على إضغاف نعم انصف بكثير من الحرية . . . هل نحاول أن نعرضها مثلاً على كلوديل ؟ ما زال الأمر هو أن نعرف ما إذا كانت طبيعة القيود هي أن يصبح الإبداع غثاً أو أنها تعاون في مساندته وفي تحديد أسسه الأولى . لا يكفي هنا القول بأنها يجب أن تشبه قواعد اللعب التي ينصرف إليها كل فنان انصرفاً حراً ، بل لابد أن نضيف إلى هذا أن من الضروري أن تصبح هي في نفسه بمثابة قانون حي للعمل والتقدم ، وأن تضفي على فنه الذي يمارسه هو طبيعته هو ، وأن تندمج بهذه الطريقة في كيانه الإبداعي ، وأن يوجد التوافق بينها وبين طبيعته هو في يسر وسعادة ورغبة ، وبالاختصار فإن « القواعد لا تساعد المعقري إلا بقدر قابليتها للتوافق ورغباته العميقة بصفته إنساناً ، ولا بقدر كونه إنساناً حياً تعمل هي على إذكاء حيويته وحساسيته » (٨٠)

وقد يوافق أشد أنصار النظام تمسكاً بهذه التحفظات التي ذكرناها ، لكنهم يلجأون أحياناً إلى الدفع بطريقة التعبير عن فكرتهم دفعا شديداً بقصد إجادة محاربة خطأ ما . . . غير أن أعمالهم تدل على أنهم كانوا يتمتعون بكل حرية داخل قيودهم الاختيارية ، وعلى أنهم أخذوا نصيبهم من الصراحة والحرية عندما أرادوا هذا . وهم لا يتكبرون خطر القيود التي تفهم على حقيقتها ، فعندنا فاليري مثلاً يقول : « إن إبداعاً موسيقياً ما لا يهبط إلى مستوى مجرد الملاحظة ، كما سبق ، واعتقد كثيرون جداً من الناس الذين عملوا في جفاف وجعلوا من القواعد قواعد سخيفة ثم أنتجوا نتيجة

لهذا ردود فعل فظيعة » (٨١) . ولا يجمل فاليرى نفسه مع ذلك تبين
الطبائع الفنية ، فهو الذي يقول أيضا : « أما عن نفسي فأني أعتقد أن جميع
الناس على حق ، وأنه يجب أن يعمل كل كما يريد » (٨٢) .

غير أن تعبير « يعمل كل كما يريد » لا يعنى أن يعمل بأى طريقة كانت .
وكلوديل إذ يطالب فى قوة شديدة بحقوق الناس فى الحرية لن يذهب إلى
هذا الحد ، وصحيح أنه يصرح بقوله : « لأنه لا ينبغي أن نعمل متعمدين ،
فالفنان الذى يبدى انتباهه إلى فنه ، مثله مثل البهلوان الذى ينشبه إلى قدمه .
والهة الشعر عذارى طاهرات ينفرن من الشدة ويتلخص مذهبي فى الشعر
فى هذه الحكمة القديمة : لا تقف فى وجه الموسيقى . دعها تنبع وحدها .. أعد
نفسك لى تأتى » (٨٣) . ومع هذا فكلوديل لا يكتب جرأاً ؛ فقد كتب
كتاب « فن الشعر » على أسس وقوانين استقاها ليستخدامها هو طبقاً لمتطلبات
عبريته . أضف إلى هذا أنه ، وهو مؤلف « الرأس الذهبى » ، لا يمكن أن
يكون قد استطاع كتابة هذا المؤلف إن كان قد « منع » موسيقاه من الخروج
بدرجة أعلى قليلاً من تلك التى سمح لنفسه بها . فليكن النظام إذا ذاتياً فردياً
وتلقائياً كما براد ، لكن لا بد من النظام كنظام . وكما قال فاجنر على لسان أحد
شخصياته فى نهاية « أستاذة الغناء » : « كون لنفسك قاعدة ثم طبقها » .
لكن لنفرض كذلك أنه قد لا يكشف الفنان عن قاعدته هو إلا بعد أن
يكون قد طبقها ...

٩. مهارات صغيرة

لا يكون العمل خصباً إلا لدى الفنان الذى « يضم شيئاً بين أحشائه ،
كما يقال ... و يمتلك كنزاً داخلياً يستمد منه ، وموهبة للتعبير عن مشاعره
بلغة معينة . ولن تكون العبقة خلال العمل ذات فائدة ، ولا الضغطة وسيلة
للهرية ، ولا الصعوبة وعداً بالجمال ، إلا بالنسبة إلى روح جبارة لها قوة

الانغماس في الكفاح . إننا نتجه عن طريق هذه الزاوية الملتوية نحو اللامنتطق باعتبار أنه أصل كل إبداع ، وما هو غير شيء . يستحيل شرحه أو إنتاجه .. إنه الشيء الذي نسميه في لغتنا الدارجة : الوحي أو الإلهام .

إن العمل الكلاسيكي في نظر « جيد » هو ذلك الذي لا يتصف بالجلال إلا لأنه يحوى رومانتيكية يكبح الفنان جماحها ، فإبداع هذا العمل يتطلب إذن ضرورة كبح الجماح، وضرورة وجود قوة جارفة تستطيع ذلك . ولقد كان نيتشه يؤكد أنه لولا أن العناصر « الديونيسية » تنبض في قلب الفنان نبضاً شديداً ، لاتصف النظام « الابوليني » بمحمود ويرود قاتلين . رغم هذا فاللامنتطق الذي نتحدث عنه هنا غالباً ما يظهر كما لو كان متواضعاً يأتي تحت ستار المصادفة ، على أن التنفيذ يحتفظ للفنان بمفاجآت عجيبة ومصادفات مثمرة لا يتوقعها . ونظننا قد اقتنعنا بهذا فعلاً . ونسأل ألا يجوز أن تكون « موجة الشعر » إذا شققة الحظ السعيد ؟ . ألا يمكن أن تحتوى العبقرية بما تتصف به من صبر طويل على حظ طيب ؟ ... إن هذا هو رأى فاليري : ما نجاح العمل الفني إلا نتيجة اشتراك المعجزات والجهود الإرادية » (٨٤) .

وإذا بحثنا الأمر بالنسبة لادجارو ، شعرنا بضيق يرجع إلى أننا نتناقض وإياه ، فهو يقول في نص شهير له إن مولد العمل الشعري لا يمت بصلة ما بما هو غير مفهوم أو غير متوقع . إن الحقيقة كلها قائمة في هذا ... في أن العمل الفني يتم بيد طولي ، بالبحث والحساب الدقيق المنظم ، حسب رأيه ، فهل نصدقه ؟ إنه يقول إنه كتب قصيدة « الغراب » بهذه الطريقة التي يقول عنها : « أريد أن أثبت بوضوح أنه ما من عنصر اشترك في تكوينها يمكن تفسيره بالمصادفة أو البديهة ، وأن هذا العمل قد تقدم خطوة نحو نهايته في دقة وتدقيق منطقيين يتم بهما حل مسألة في الرياضات » (٨٥) .

ويحل «بو» هذا التركيب المنتظم تماماً أمام أعيننا: كانت نقطة البدء فيه «رغبة في كتابة قصيدة ما ترضى ذوق الشعب والنقاد معاً». ومن هنا — على ما يظهر — كانت ضرورة استنتاج كل شيء، كما يحدث في نظرية رياضية: كانت ضرورة تحديد حجم القطعة «يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة»، وتحديد الأثر الذي ينتج عنها بحيث تكون «موضع تقدير عالمي»، وإعداد موضوع الحزن الذي لا يفصل عن جمال القصيدة، واستخدام «اللازمة المتكررة»، باعتبارها «الركيزة التي تدور الآلة كلها حولها». وكلمة «هيات» التي تفرض نفسها بفضل نعمتها ذات الحنين، والغراب الذي توضع في فمه هذه الكلمة، والموت الذي يبرر وجودها... وأخيراً الحب... حتى نبكي الموت».

وفي إطار هذه العوامل الدقيقة تكونت فكرة القصيدة كما يقول، وسوف يكون لدينا «عشيق يبكي عشيقته بعد موتها...» وغراب يكرر استمرار هذه الكلمة: «هيات». ثم كانت الوسيلة الوحيدة للربط بين العشيق والغراب أن نتخيل أن هذا الغراب يستخدم تلك الكلمة لجيب عن أسئلة العشيق».

ونحن نتساءل: هل تكونت قصيدة الغراب حقاً بهذه الطريقة؟ إن من حقنا أن نشك في هذا، لأن من المؤكد أن الشاعر لا يجهل في أي اتجاه سوف تسير القصيدة التي يفكر فيها، وقد رأينا أنه يعلم هذا لكن في بعض الغموض، فهو لا يشك في أهمية كل المصادفات التي سوف يقابلها في الطريق، ولا يتنبأ بالمخاطر الجذابة التي تعدها له عبقريته، فيرتجل أولاً تحت تأثير فكرة أو عاطفة، ثم يكشف عن نفسه بنفسه تدريجياً، (٨٦).

و «بو» حين يكتب «الغراب» يكشف عن نفسه فيجدها كما كانت منذ مدة طويلة، لذا تعتقد أنه قد اختار موضوعاً وتفاصيل يحبها، وقد اختار

رمزاً يحبه هو كذلك ... لكن الموضوع والتفاصيل والرمز هي التي سبق لها أن اختارته هو أولاً. دليل هذا أن القصيدة تعكس عقده النفسية وكل ما يستولى عليه من أوام ، ودليل هذا أيضاً أن هناك قصائد أخرى صدرت عن قلبه في نفس الوقت الذي صدر عنه « الغراب » ، ويفوح منه عبق نفس الضجر ونفس العمق في الألم . بهذا تكون صورة « الغراب » قد ترددت على نفسه وعيخته من قبل ، ويصبح التحليل الذي يعطى به « بو » مولد « الغراب » أشبه ما يكون بالتبريرات التي يعرفها جيداً أطباء الأمراض النفسية ، وهي وإن كانت صحيحة ، إلا أن تفسيرها يرجع إلى حالة القلق والغثيان التي تحدث دون أن يكون لها تحليل مباشر (٨٧) هكذا . كما هو الشأن في أي مجال آخر — تتم المرحلة الأولى من العمل في الظلام لاشك في هذا ، وبأخذ كل من العمل والمصادفة على عاتقه ما تبقى .

لقد كان هـ . فوسيرن عالماً كبيراً بأسرار فن التصوير : إنه شرع في كتابة « نظرية الحدث الطارىء » : ولولاه لما علمنا شيئاً عما قد ين به لهذه الكنوز غير المتوقعة التي يملها العلم بلحاة ، أو التي تكتبها ريشة مليئة بالثروة ، أو تلك التي تقذف بها فرشاة على لوحة مرة بعد أخرى ، فتقترح فكرة ما ثم تدفع باللوحة والرسم والتشكيل بالحفر في اتجاه لم يكن يتوقعه الفنان نفسه . إنها كثيرة هذه الكنوز لدى أسرة الخياليين الذين يرون ما لا يراه الآخرون . عديدة لدى سادة الفن الذين يتمتعون بروح المجازفة كما يفعل يكاسو اليوم . ألا يحكى أن مكس إرنست كان يحك لوحته على الأرض ويستخدم ما تقدمه له المصادفة الرئيسية نتيجة هذا الاحتكاك بين اللوحة والأرض لبنى خيالات شيطانية مذهلة ؟

هكذا أسطورة الفنان اليوناني « الذي كان يقذف بقطعة من إسفنجة مبلل بالألوان فوق رأس حصان صوره ، ولم يكن قادراً على تصوير الزبد في فمه ، إلى أن فقد الأمل في هذا . كانت هذه الأسطورة ذات مغزى

عظيم . . . فهي تعلمنا أن من الممكن إقناذ كل شيء في اللحظة التي نعتقد فيها أن الأمل قد فقد منا في الحصول على شيء ما . . . تعلمنا هذا رغم أوفنا . وليس الأمر هكذا بحسب ، بل هي تدعونا أيضاً إلى أن نفكر في موارد المصادفة . لكننا بهذا نقف موقف المعارضة من نظرية التلقائية الذاتية والآلية ، في حين أننا بعيدون أيضاً عن الخطوات السددة التي يخطوها العقل ، فنحن هنا كآلة تسير ، وبتكرار فيها كل شيء . وبتراكم ، ثم يحدث فيها حدث طارئ ، نجهل تماماً . . . ويضطرنا إلى أن ننفي في شدة قاطعة وجود نوع من الحياة لا نعرفه . وجهلنا هذا يتعلق بالتقابل بين هدف واضح وقوى غامضة لا نعرفها . لكننا نعرف أن الفنان يتقبل ما تقدمه له الطبيعة وكله اعتراف لها بالجميل ، فيستولى على المنحة المقدمة في مهارة ورشاقة ليخرج لنا منها حلماً جديداً . يقال عن « هوكوزاي » إنه أتى يوماً بلفة من الورق فرشها على الأرض ثم سكب عليها إناء مليئاً باللون الأزرق ، ثم غمس أقدامه في إناء مليء بلون أحمر ، وأخذ يروح ويحجى بها فوق لوحته بحيث ترك الديك آثار أقدامه فيها . . . فخرجت لوحته رأى فيها الناس جميعاً أمواج نهر تسوتا ، وهي تحمل أوراق أشجار الخيزران وقد احمر لونها من من فعل الخريف » (٨٨) .

وفيد الشاعر بدوره من هذه المصادفات السعيدة التي يقدمها له القدر ، وهي مصادفات تأتي بغاة لتربط بين الفكرة الثابتة الأولى وضرورة فنية ما أو تأتي لصالح نداء يطلقه نغم ما ، أو لمصلحة تركيب لفظي ما ، وأحياناً بحكم التقافية وحدها . استمع إلى قول فاليري هنا : « الفكرة الغامضة . . . النية . . . الشعور التصويري الآخر . . . كل هذا يرتطم بالصيغ الثابتة المعروفة وبالموانع ذات المقاومة للأوزان التقليدية ، فتخرج من الارتطام أشياء جديدة وصور لا نتوقعها . . . إن هناك نتائج مذهلة لتلك الصدمة التي تحدث بين الإرادة والعاطفة من جهة ، ومن جهة أخرى ما لا نشعر به من تقاليد متفق عليها » (٨٩) .

وقد تنجم الفكرة نفسها — وبالتالي يت الشعـر ومغـزاه — عن ربط عشوائى . لذا قال عالم الرياضة هـ . بوانكاريه إن الشعراء ينتصرون علينا ، فالمصادفة لديهم تأتى بـقافية ما تعمل على إخراج نظرية من الظلام . ويؤمن كوكـتو على هذا القول ويحب أن يكرره ويضيف إليه معلـق : « إن هذه الكلمة تحوى عظمة تبلغ من القوة ما لا يسمح لى بتفسيرها . فالحقيقة أننا إذا أخذنا فى البحث عن حصة فى الأرض تشبه أخرى نعرفها ، فمن الجائز أن نعر على كـز » (٩٠) . . . ويجب بطبيعة الحال أن نفيد من هذا الكنز كما يحدث حين نصقل جوهرة ما . ولقد قال ريفردى كذلك : « إن الفن يبدأ حين تنتهى المصادفة ، ومع هذا فإن كل ما تجلبه المصادفة يضئ عليها ثروة جديدة . . . ودون هذه المصادفة بصفـتها مصدراً لن تبقى إلا القواعد الثابتة » (٩١) .

هذا والقول بأن الشعـر يصبح عبارة عن مجموعة قواعد لحسب دون تلك الكنوز التى ندين بها للمصادفة أمر يعنى المساواة بين المصادفة والوحى . يلوح هنا أن سترافنسكى لم يتردد فى إقرار هذه المساواة حين قال « لأن المبدع الحق لا يحتاج إلى الجرى وراء شيء يبحث عنه ليكتشفه . . لكن المعروف هو أن الذى يثيره دائماً ويدعوه للعمل هو أقل حدث يسترعى انتباهه . . حدث يقود عملياته وبوجهها . . فإن انزلقت لإصبعه مثلاً ، التقط هذه الانزلاقة العشوائية واستخرج منها فائدة أو استبان عينا . والفنان لا يخلق الحدث الطارىء ، بل هو يلاحظه ليستوحى منه ، ولعل هذا هو الوحى الوحيد له . . فـولف الموسيقى يبدأ فى تأليف دوره كما يبحث الحيوان عن شيء يأكله ، ونحن نبحث وننتظر . . نبحث عن لذة تقودنا ، توجهنا فى هذا حاسة خاصة . . لكننا قد نصطدم لحافة بعقبة مجهولة ، فنشعر بعصمة تعمل على إخصاب قدرتنا الإبداعية » . ويضيف قوله إن هذا التعاون الذى تقدمه المصادفة غير المتوقعة ملىء بإمكانيات لم تكن قائمة ولم نبحث عنها

« وهي تأتي في ميعادها لتخفف من جفاف ما قد يكون جافاً في الأعمال الصادرة عن إرادتنا الهادية » (٩٢) . هكذا كان موقف ريفردى على وجه التقريب .

لكن ما من داع يدعونا إلى أن ننسب إلى مؤلفينا أقوالاً لم يشاءوا قولها يوماً . إلا أن ذكر المصادفة وحده في شرح الإبداع الفني أمر معناه أننا نضع الإبداع موضع ما لا يقبل التفسير لا أكثر ولا أقل . على أن أحسن ما يمكن أن تقدمه المصادفة للفنان هو أن تقترح عليه لغضب ، وعليه بعد ذلك أن ينظم ويؤلف ويكون . لذا لن تكون هناك مصادفات سعيدة إلا بالنسبة لرجل يعرف كيف يلتقطها ويفيد منها . مثال ذلك عندما كان « فليمنج » يبحث عن صندوق في معمله ، ولاحظ في أحد صناديقه أن زرع ميكروب التقيح قد ذاب بفعل العفن المتكون فوق سطح الإناء . ثم ذهب يشرح لزميل له هذه الظاهرة فلم يحصل من زميله هذا إلا على نتيجة غامضة حيث قال له : « نعم هذا شيء هام » .. لكن فليمنج رأى فيه أكثر من هذا .. رأى فيه ظاهرة خارقة للعادة جعلته يترك كل أعماله الأخرى ويشرع في دراسة ذلك الفطر الضئيل الذي يوقف عمل البكتريا الخطيرة . وكان أن اخترع البنسلين من المصادفة ، تلك المصادفة التي تقدم للإنسان فرصته الأولى ، ولو أن العبقرية نفسها هي التي عرفت كيف تستوضحها وتفيد منها لتستخدمها .

وليس الأمر في مجال الفن يختلف عن هذا . ويعلق ستراقتسكي على هذه الحقيقة فيقول : « إن القدرة على الملاحظة والإفادة من مزاياها أمران لا يتمتع بهما إلا من كان يمتلكهما أو .. على الأقل في المجال الذي يعمل فيه ، وإلا من كان يتمتع بثقافة مكتسبة في مجاله وبدوق طبيعي فيه .. إذ ما هو الشيء الذي يوجه اختياره ؟ .. إحساس غامض وغيرة ينبع منها هذا الذوق باعتباره قدرة تلقائية سابقة للتفكير » (٩٣) . وتصبح المصادفة

هكذا — حكمها حكم العمل والصعوبات والقواعد — موجهاً يوجهنا من جديد نحو أم شيء . ألا وهو الموهبة .

على أن « المسادة والعمل ومقابلة المصادفة كلها أمور ليس من شأنها اقتراح الحل المطلوب إلا على ذلك الرجل الذى يتمتع بالموهبة لا بد أن تكون قد ولدت نحاتاً لكى تميز وتفهم ما تقترحه عليك الشرايين . ولا بد أن تكون موسيقياً أصلاً لكى تفهم ما تسمع من نغمات غير سليمة وتقدر العلامة التى تخرج من هذه النغمات . ومن الضروري تماماً أن تكون قد ولدت من رجال المال لكى تكتشف من خلال تطورات السياسة العالمية ما سوف تكون عليه أحوال المال من ارتفاع أو احتمال هبوطه (٩٤) . هكذا نجد القدرة بادية ، ذى بدء . . إن امتلكها الفنان بشكل من الأشكال كان على الدوام فناناً موهوباً .

الفصل الرابع

المادة والصورة

يؤدي العمل المستوحى أو الموحى المصطنع بالعمل الشاق ، كما وصفنا مسالكة ، إلى إنتاج شيء ، هو العمل الفني ، سواء أكان هذا العمل بناء أم لوحة ، أم تمثالا ، أم قصيدة شعر . أم قصة ، أم مقطوعة موسيقية . هذا الشيء لا يخلقه الفنان من لا شيء ، بل إنه يستخدم المواد الأولية ، ينظمها ويرتبها ويخضعها لفكرته ، كما يفعل العامل حين يصنع قطعة من أثاث ، أو صانع أواني الفخار حين يشذب جرة . وهكذا يصبح صنع العمل الفني دائما ، من بناء ونحت ورسم وتأليف مسرحية أو سيمفونية ، وتنظيم خطوات رقصة أو باليه يصبح بمثابة إملاء صورة معينة على مادة معينة .

عنصره المتميز به يبرأ منها لا ينفصل عنه

هنا نحن أولاء نرى القارئ وقد رفع حاجبيه عجباً . . . وهو يقرأ كلمتي المادة والصورة ، أو زواه يتسم ابتسامة ساخرة تبحث إلى فه بالتنايا . . . إليه ؟ ماذا . . . ؟ هل نعود إلى المناقشات المدرسية العقيمة . . ؟ هكذا نتساءل : ألم تفقد هذه المناقشات معناها وفائدتها بعد أن ندد بها ديكارت ، واستهزأ بها مولير وتركتها منذ زمن بعيد علوم الطبيعة ؟ ! . . . أم ضرورة بعد هذا لتفهم الفنون الجميلة ؟ (١)

لا بد أن تكون هناك ضرورة حقاً . . ما دمنا لم نتسكن من الاستغناء عن هذه المناقشات إلا بصعوبة ، ولم يظهر حتى يومنا هذا إلا القلائل من مؤرخي الفن ، ومن علماء الجمال بنسبة أقل ، ممن استطاعوا تجنب هذين

العنصرين التقليديين : المادة والصورة . ما من داع إذن لأن ندهش . .
ف فكرة المادة والصورة فكرة لم تصنعها الفلسفة ، ولم يطبقها أحد على أمور
الفن تطبيقاً جرافياً أياً كان ، بل إن مصدرها الفن . لقد فهم أرسطو حين
نظر إلى الفنان والعامل وهما يعملان ، ألا ينحصر أى نشاط يرمى لصنع
شيء ، فى إضفاء صورة معينة . ؟ هكذا يصبح التمييز بين الصورة والمادة
جزءاً من علم الجمال ، لأنه إذا كان العلم قد ألقى جانباً بهذين العنصرين فالفن
إذ يعود إليهما ، يكون قد استعاد ما كان ملكاً له .

ثم إننا نتساءل : هل يصبح ضرورياً على الأقل ، لكي نستخدمها
استخداماً سليماً ، أن نضيق على التمييز بينهما معنى جديداً . كثيرون هم الذين
يرون هذا ومن بينهم « فوسيون » حين يقول : ما زالت تلازمنا المتناقضات
القديمة بين الروح والمادة ، وبين المادة والصورة التي يلازمنا فيها التضارب
بين الصورة والمعنى . إن كل من يريد فهم شيء من الصورة لا بد وأن
يتخلص أولاً من هذا التناقض « لماذا » ؟ لأن رائحة علم ما وراء الطبيعة
تفوح منها وبأسوأ ما فيه وبأشد عيوبه ، فى حين أن علم الجمال يريد أن يكون
« علم مشاهدة وظواهرية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . ثم إن من الضروري
بوجه خاص أن نعرف « لا بالكيفية التي تتجسم بها الصورة إن صح القول
بحسب ، بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسماً فى ذاته » (٧) .

ولقد تحدثت فوسيون حديثاً رائماً عن حياة الصورة المجسمة فى المادة
ويدين له هذا الفصل من الكتاب بكل شيء تقريباً ، ولعل من الخسارة أن
أرسطو لم يقرأ إلا قليلاً جداً من تلك ، ولو أنه فعل هذا لعرف أن تعليم
ستاجيريت وبداياته الشخصية تتفق معه فى كل النقاط . هذا وليست المادة
والصورة عند أرسطو إطلاقاً ، كما سيكون مستقبلاً ، وحدات قائمة بذاتها
« نقصد كائنات غامضة تحتوى وراء المظاهر ، بل إنها بالآحرى أدوات تحليل
تقابلها ناحيتان من الواقع الحقيقى ، هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة لم تدع يوماً

أنهما «متعارضتان» أو «متناقضتان» ، فهي تعرف هي الأخرى أن الصورة تجسيم دائماً ، والمادة والصورة في ذهن الفيلسوف لا تقبلان التعارض ، بل ولا تقبلان الانفصال بينهما ، فهما تكلان إحداهما الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش إحداهما في عزلة عن الأخرى ، فلا مادة دون صورة ، ولا صورة بلا مادة . والمادة التي لن تكون إلا مادة — نقصد المادة الأولى التي تحدث عنها المدرسون تصبح إمكانية خالصة لا تتمتع بوجود ذاتي خاص بها ، ولن تكون في ذاتها إلا العدم .

والشيء الذي يسمى باللغة الدارجة مادة له في الأصل صورة ، فهو أصلاً هذا أو ذاك . لكن لا بد لنا أن نزيد من تأكيد هذه الحقيقة حتى نكون مخلصين لأرسطو . فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان لحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر . ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً ؛ فمادة ما لن تكون ما هي عليه دون صورة ما ، كذلك لن تكون صورة ما هي عليه دون مادة ما . ومن غير الممكن إلا في الصناعة أن نسكب في نفس القالب رصاصاً أو نجساً ، أو أن نحث صورة مطابقة لأخرى في الرخام أو في الخشب . وتصبح الصورة فردية عند الكائنات الحية طبقاً للمادة وبدرجة أعلى ، فإن الروح بصفاتها الجسد لا ترتبط به لحسب ، كما يرتبط بيمين بآخر بسلسلة تربط بينهما ، بل إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها ، في حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته ، بحيث أعاد وقد أصبح جسدي صورة من روحي ، وروحي صورة من جسدي إن صح التعبير . وسوف نقسر في هذا حين نتحدث عن العمل الفني الذي يقترب من نواح عدة من الكائنات الحية ، بل وحتى من الكائنات البشرية حيث تتجسد الروح في الجسم . هذا ما كان يمكن أن يوافق بين أرسطو وفوسيون .

ولسوف نتحقق حالا من خصب هذه المبادئ وقيمتها الكبرى . ولنبين أولاً كيف توضح توضيحاً جديداً بعض الحقائق التي أثبتناها

سابقاً ، ذلك أن التضامن بين المادة والشكل هو الذي يثبت صحة التماسك بين المذهب والتنفيذ ، وقد سبق أن قلنا إن من الممكن أن نكشف عن جديد ونحن نعمل باعتبار هذا من أثبت القوانين في علم الجمال . فلقد كتب آلان يقول : « إن السر الأكبر في الفنون وأكثرها اختفاء هو أن الإنسان لا يخترع بقدر ما يصنع » (١) فلا يمكن بالتالي إلا أن تتمثل لنا الأشياء تمثيلاً خاطئاً - فلنكرر هذا - إذا افترضنا أن الفنان يدرك داخل نفسه الصورة المثلى لعمله الفنى حتى يحققه بعد هذا في مادة ما ، وما من شك في أن النحات أو المصور يبدأ في فكرة ثم يسير في سرعة وثقة تتزايدان بنفس قدر معرفته بما يريد أن يعمل ، لكن ليست هذه الفكرة بأى حال صورة عقلية طبق الأصل أو نموذجاً عقلياً انطبع مقدماً بكل خصائصه ودقائقه ، للتمثال أو اللوحة التى يجرى تنفيذها .

ولن يكتشف الفنان الصورة أو يحددها إلا خلال عمله في المادة نفسها . « فالتخيل والرسم ، أو التخيل وتنفيذ البناء ليسا بشيئين ولا بفترتين من الزمن . وإدراك نمط ما موجود مقدماً على شكل شبح ، وترجمته بالتنفيذ ، أمر خيالى في ذاته » * * .

وبتعبير آخر ، وكما ذكرنا آنفاً ، ليست فكرة الفنان هى بعينها التى

* انظر « أوليات علم الجمال » ص ١٥٥ . ولنذكر هنا كلمة بزاك المروفة : يجب على المصورين ألا يفكروا بالفرشة بين أيديهم « العمل الفنى المجهول - طبعة بلياد ٤٠٣) ولو أن بزاك كان يريد أن يقول أصلاً إن على المصور ألا يثقل كاهله بالنظريات حين يعمل ، مادامت النظريات لا تحتوى في ذاتها خصيماً ، وما دامت خطيرة على فنه .

* انظر آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ٤٣ . لا ينبغي أن تترك أنفستا قريبة للخطأ بقراءة تصريحات المصورين الذين يدعون أنهم لا يبدأون تنفيذ عمل ما دون أن يكون كل خط فيه قد حدد مقدماً في أذهانهم . وكان آخر يقول إن على المصور أن يضم لوحته « كلها في رأسه » قبل تنفيذها ولكنه كان يقول أيضاً « إن أطول فترة يقضيها للمصور البارح هى التى يقضيها في التفكير في لوحته كلها » . « الواقع أن تصوير اللوحة كلها ذهنياً جزء كبير من العملية التى تخلص في إيجاد شكل لها » . انظر جيلسون ص ١٦٨ .

تتحرك في عالم غير المحسوسات ، بل هي فكرة ملبوسة ، أو بتعبير أدق « فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها في الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية » (٢) . وهي تفتح وتنمو في تكتل وتتخذ صورة وتماسكا حال التماسها بالمادة ، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها . وتضم ما تحويها من مزايا .

يذكر أن ناقداً أخذ يهين أوسكار وايلد لأنه « أليس فكرته أفاصيص طريفة ، فرد عليه وايلد يقول : « يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية . ما من أحد يريد أن يفهم أنى أستطيع أن أفكر إلا على شكل أفاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة » ، ومع كل فالمصور يفكر بالخطوط ويقع الألوان . وفنان البناء يفكر بالأحجام ، والشاعر بالكلمات والنغم والاستعارات والرين . من أين أتى إذا جفاف الأعمال الفنية الرديئة وبرودها ؟ . من أنها قذت تماماً بناء على رسم نهجى أجرى مقدماً ، كما يحدث عند تركيب إنسان آلى من واقع إنسان عادى . أما الأعمال الأخرى التي ينتجها الفنانون الحقيقيون فإنك تجد فيها حرارة الحياة وحركتها لأنها ولدت من نقطة حية أخذت تمتص المادة تدريجياً وتبنى جسدها .

لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذي سوف « يخلقه » قبل أن يخرج هذا الشيء من بين يديه . وهو لا يعلم ما سيكون عليه هذا « المخلوق » تماماً قبل أن ينتهى . وهو بنفسه يتابع ابتداء من مفهومه ، وقد استولت عليه الدهشة والذهول أحيانا ، يتابع تقدم الفكرة وتناسقها وتحولها كلما تحقق منها جزء ، وكلما اكتست باللحم وجرت فيها الدماء . وهو أول من تصيبه الدهشة حين يرى الوجه أو الصورة التي جاءت من النطفة الأولى بعد أن تكون قد سيطرت على المادة وشبعها وأصبحت شكلا ملبوسا بشيء له

وزن وإطار وأحجام . « والفنان كذلك ناظر متأمل في عمله الذي يتولد — هكذا يقول آلان . فيبت شعر جميل لا يتخذ أول الأمر شكل مشروع يتم بعد ذلك ، بل إنه يسير نحو الجمال ويراها الشاعر هكذا وهو في سبيله إلى قرضه ، (٤) . ولكي يصبح التمثال جميلا في نظر النحات الذي نغذه ، لابد وأن يكون هذا النحات كما قال فاليري قد ضرب « آلاف الضربات الرنانة البطيئة التي تؤدي إلى الشكل الذي سوف يتكون ، (٥) . وهكذا يكون الإبداع كما يقول « بازين » هو « ذلك العمل البطيء الذي يتقدم نحو رسم تقريبي سبق وجوده فيما وراء الشعور ، فاللوحة التي يجرى تصويرها لوحة نشعر بأننا نعرفها شيئا فشيئا ، دون أن نعرف أبدا مقدما ماذا سيكون عليه وجهها الحقيقي تماما » (٦) .

من هنا كان الخطأ القاتل — إن أردنا أن نعبر في دقة تامة — بأن العمل يمكن أن يكون قدره دون الفكرة وبأن تنفيذه أقل قدراً من تصوره . ذلك أنه ما من أحد أقدر من الفنان نفسه على رؤية نقائص أعماله ، ومن هنا كانت أزمات اليأس التي تصيبه ، ومع ذلك فقد قال القصصى « كورتلين » رغم أنه لم يكن رومانتيكياً . قال « إن واقع الفنان الحقيقي ليس في أنه يتأمل فيما يفعل ، بل في أنه يقارن ما فعل بما كان يريد أن يفعل ، وقد استولى عليه الحزن خلال المقارنة ، فهو إذ يقارن ما صنع بمثل أعلى للكمال يحمله بين طياته ، لا يستطيع إلا أن يصب اللعنة على ما لم تتمكن عبقريته من أن تفعل . لكن مقارنة العمل الفني الذي يكتمل بفكرة كانت تشغل فكر الفنان مقدما أمر يعنى الاستحالة والهراس ، لأن هذه الفكرة لا تعتبر شيئا خارج العمل الذي تبحث هي عن نفسها فيه لتكشف عن نفسها بنفسها .

فكل ما يملك الفنان التحقق من وجوده هو أن العمل قد نجح أو أخفق

جزئيا أو كلياً . على أن التنفيذ الهزيل هو الذى يدلنا على هزال الفكرة ، باعتبار الفكرة الفنية هى التى تؤدى إلى التنفيذ ، فإن لم تكن كذلك فهى غير موجودة أو لا قيمة لها . لا داعى إذ أن يمتدح لنا البعض نتيجة لهذا تلك المظنة المزعومة للمذهب أو مفاهيم ما دام التنفيذ يقف أمامها وقفة تتقدم فيها قدرة الفنان على تطبيقها . ولا داعى لأن يقول لنا الفنان إذن : لن أكتب أجمل أبيات الشعرية ، . . آه . . لن أصور لكم أحسن لوح حتى إلخ . . فها هذه إلا لغة من لا إرادة لهم ، لغة الحالمين وضعاف النفوس ، لا لغة أهل الفن .

جمال المادة

إن « الصورة » كبدأ هو مصدر جمال الصورة ، فكلمة Forma « فورما » التى ترجمتها الصورة فى اللاتينية تعنى « الجمال » ، لكن ليس معنى هذا ألا تصنف المادة — أو على الأصح — المواد التى يستخدمها الفنان بالجمال ، لأن الذى نعنيه بالمادة هنا ليس بالمادة فى ذاتها . . . نفصد تلك المادة الأولى التى يتحدث عنها الفلاسفة والتى تعتبر شيئا فى ذاتها ، بل هى المادة الملموسة الحقيقية ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر إلخ . . . وهى هكذا مادة لم تشكل ، وفى نفس الوقت تقع فى إطار الوجود المستمر والوحدة والتحديد . وما دامت لها هذه الصفة فإنه يصبح لها جمال خاص بها ، يساعد إلى مدى كبير على إيجاد جمال العمل الفنى . ومن هنا كان حب الفنان لها ، ومن هنا أيضا كانت قدرتنا على تعرف مهارته الفنية ، ولو جزئيا ، من الذوق فى اختيار المواد الجميلة ، وفى اللذة التى يشعر بها حين يحورها ويعمل فيها .

مواد جميلة . . . طبعاً تلك الأحجار النادرة والمعادن الثينة التى يضفى عليها الجواهرى والصائغ قيمة ما عن طريق نحتها وصقلها ودقها وتركيبها

وتليها وغير ذلك من أعمال يقوم بها . وهكذا تصبح « للفضة فصاحة خاصة، فهي تعمل بين جنباتها أسراراً لا تدل بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعاً . والحقيقة أن يياض الفضة يمنحها مظهراً من اللبونة ويضفي عليها بروداً . لكن ما إن تأتى المطرقة لتدق لوح المعدن لتشكله ، حتى ترى ذلك اللون الشاحب وقد جاءت إليه الحياة وأخذ ينبض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر ، والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والمهبوط . . . كل هذا يضم سرا كبيرا . . . هو علة وجود الصانع الفنان » (٧) .

إن المعجون الملون هو المادة التي يستخدمها المصور أساساً ، وهي التي يعرفها المصورون منذ اختراع التصوير بالزيت في القرن الخامس عشر . وتتميز هذه المادة في آن واحد بالسهولة وثبات القوام ، الأمر الذي يسمح لليد بتشكيلها كيف تشاء ، فهي ليست في ذاتها جميلة فحسب ، بل إنها تعطي الفنان كذلك إدراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، سواء أخذ هذا الفنان يفرشها على لوحته بفرشاة ويحكمها حكاً خفيفاً أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على الاتساع بالسكين . يقول لنا ديلاكروا : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة . . . كم أتوق إلى هذا . . . إنني أريد أن أفرش لونا دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء . . . » (٨) .

واليوم تجرى بحوث في كل اتجاه . . . وصل بعضها إلى أن أوحى لأصحابها بأنه قادر على أن يحصل من المادة المستخدمة في التصوير وحدها على تأثيرات فنية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . يتحدث هؤلاء

المدعون عن « الفن المحسوس » أو الفن الخام . ولقد أسمى أحدهم لوحاته « عجينة عظمى »

هذا حل متطرف للمشكلة من العسير أن يستمر ، ولكنه يدعو إلى الاهتمام ، لأنه يلفت انتباهنا نحو صفات هذه اللوحة التي قدرها المصورون والهواة وامتدحوها بجمال عجيتها فحسب . . . من منالم يتوقف أمام لوحة من لوحات المصور « شاردان » حتى ينسى هذا الغليون وذاك الإناء المنزلى ، وذاك الصندوق الأزرق الذى توضحه لنا اللوحة ، ويعجب إعجابا جما بهذا الطعم اللذيذ الذى تنثشى به العين كما ينثشى الإنسان من طعم ما كول لذيق ؟ إننا نكتشف بدورنا ما نشهى وما يرضى شهيتنا . . إن الناظر إليها نهم يحب هذا الملمس الدهنى السميك ، الذى يتشقق كما يتشقق إناء من خزف قديم مر عليه الدهر كما لو كان نبيذا طيبا معتقا إن مادة التصوير صلبة طويلة العمر كالمدن ، لينة لينة كالنبات ، حية تثير الشهوة كالجسد » (٩) .

إن كلمة « المادة » كما تستخدم عادة تعبر ، لا عن الأجسام المادية وحدها بل كذلك كل ما يستعمل فى صنع شيء ما ، وفى كل ما يدخل فى تركيب شيء ما . فنحن نستطيع التحدث عن مادة موسيقية ، ونقصد بها النغمات الناتجة عن صوت إنسان أو آلة موسيقية : وهى نغمات جميلة فى ذاتها يطيب الاستماع لها حتى قبل أن تتشكل على هيئة دور موسيقى منتظم . فنغمة المزمار أو الكمان أو الأرغن أو النغير تبعث السرور إلى السمع ، كما تبعث السرور إلى البصر ألوان الزرقة والقرمزية والأصفر الداكن . والموسيقى رجل يحس بالسعادة عند سماع النغم ، ولذلك فهو يطلب إليها الكثير ويريد بها طيبة ، واضحة لينة ، دقيقة . لقد كتب أحد معلمى الأطفال يقول : « من الضروري لفهام الطفل أن النغم الموسيقى عكس الصباح أو النغم الجاف الذى يطلقه تلقائيا . ومن الضروري أن تتوافر فى

تعليمه نغمات تكون على أكبر جانب من الرقة والسهولة المطلقة . لا بد أن نطالب بهذا دون هراة. وإلى أن يستيقظ ذوق الطفل فيصبح قادرا على التفضيل . ولعل أول تدريب صوتي ينحصر في « تسيله » أو ، إن صح التعبير ، تنظيف سطحه ، إن نحن أردنا أن نعثر تحت القشرة الجسامدة الخشنة على عجينة ناعمة غضة ، دهنية الملمس » (١٠) .

وذوق المادة ذات الرنين الجميل في الموسيقى هو الذي يوقظ لدى الموسيقى اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية ، ويقوم صانعو الآعواد والبيانو والآرغن ، وكذا الآلات المخترعة حديثا بهذا التحسين . والمعروف هنا أن « ليزت » و « شوبان » قد ظهرا في اللحظة التي انتهى فيها إيراد ، وبليل ، من صنع البيانو في شكله الأخير ، ويمكن اعتبار أعمالهما صورة عظيمة لقدرات هذه الآلة المدهشة . ولقد قيل هنا إن مجموعة أصابع البيانو هي التي تسيطر على وحى كبار مؤلفي الموسيقى ، وإن صوتها هو الذي خلق وظيفة الموسيقى كوسيقى (١١) .

وليس مثال البيانو مثالا وحيدا في نوعه . إذ يلوح أن الكونشرتو ، لم يولد إلا من رغبة في إظهار قدرة الآلات والإفادة منها . وفي إطار هذه الحقيقة كتب كل من باخ ، وهندل و هايدن ، وموزار أدوار كونشرتو ليتم إيقاعها ، لا على بيانو كبير أو كمان عادي أو كمان كبير فحسب ، بل كذلك على المزمار ، أو على الناي ، أو القيثارة ، أو البوق ، أو النافور ، أو النفير ، أو الصور ولذا كان في الإمكان أن يقدم الأوركسترا ، أنما مميزة ، كتلك التي أشار إليها كل من برليوز ، ومندلسون . والمعروف أن عناصر الأوركسترا قد ازدادت خلال القرن التاسع عشر . بعد أن انضمت إليه آلات السلستا ومجموعة السكسوفون والاكسيلوفون ، على يدى سان سانس في « رقصة الموت » كما انضمت إليه بعد هذا آلات كهربائية و « بطارية » حين تطلب إيقاع الجاز .

ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضا ، هذه المادة هي «الكلمات»
ويقول فيكتور هوجو : «لا بد أن تعلم أن الكلمة كائن حي» (١٢) . على
أن الكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد
حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي كما يقول «توفيل جوتييه» تحوى عددا
معناها ، وعدا كونها كلمة في ذاتها . . . تحوى جمالا وقيمة خاصة بها ،
كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ولن تتركب على أساور أو عقود أو
خواتم ، (١٣) ، ولكل منها إذا صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق
والنغم واللون والطعم . فهي إما ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما
خفيفة ، قائمة أو صافية ، قاسية أو خنون ، والأذن هي التي تميز الكلمات
وتتذوقها وتقدرها قدرها باعتبارها صورا سماعية . لكنها بصفها صورا
محركة تصبح من اختصاص الحلق والفم وجميع أعضاء الجهاز الصوتي ويقول
كلوديل «إن الشاعر يميز الكلام من واقع طعمه ، بفمه دون أن يتكلم» (١٤) .
ويقول كذلك : «الكلمات كأنواع النبيذ ، تتذوقها باللهاة أو مؤخر الحلق
ويظهر مقدمة اللسان وباللثة والشفاه» (١٥) .

وموهبة الأديب تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير
قيمتها ، فهو ينتقيا ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها
لا سداً لحاجات فكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة
إظهارها . ويقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلمنا بيرلوى «أن
الكتابة تعنى وضع الكلمة مكانها وأن معرفة الكاتب لطريقته في الكتابة
تمسكه من أن يخلط من الصوت الرخو رنيناً . . وتمسكه من أن يصدر من
الحديد اللين رنيناً يرتجف كما لو كان يلقى عليه بطريقة صنعها هو لهذا الغرض»
كان هذا السر عبقرية كلوديل أيضاً . وهو يقول : «علينا أن نؤدى زيارة
لصانع الأحجار الكريمة . . وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها
لنا في فراغ يده أو فوق قطعة من معمل أسود ١١١ إن الجوهري الصحيح
هو الذى يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . لعل هذه الحصة

ذات المظهر التافه هي التي تضفي الشعاع الساطع على العقد لجأة لقد انفجرت «كاسيويه» بكاء في الليل عندما رأت حجراً غاب اللون من نوع «عين الهر» (١٦) .

ماذا يمكن أن نقدم المادة للفنان؟

تعتبر المواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة ، لأنها أصلاً ذات صورة معينة . ولا يمكن لنفس هذا السبب أن تكون هذه المواد قابلة للتشكيل بأي شكل كان خلال العملية الفنية ، فهي تفرض هذا الشكل وتقبل ذلك . وبعبارة أخرى : « تتمتع المواد الأولية — كما قال فوسيون — بميرور شكلية خاصة . . . وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رفيعاً يرمى إلى تشكيل كتلة صماء ، بل إن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني » (١٧) .

وهناك حقيقة أولى لا يمكن أن تكون ذات فائدة لنا ، ذلك أن الحجم يتغير تبعاً للمادة التي تنصب فيها الصورة ، سواء أكانت هذه المادة رخاماً أم برونزاً أم خشباً ، كما تختلف باختلاف طريقة تصويره ، سواء بالماء أو بالزيت ، وبطريقة نحتها بالحفر ، أو طبعه على الحجر . أليس هذا أمراً عجباً ؟ لا . لأن من الصحيح أن الأحجام لا تظل هي بعينها في مختلف الحالات المذكورة ، ما دامت تتوقف على الضوء الذي يوضح بروزها وفراغها ، ويجعل في سطحها تعبيراً عن كثافتها النسبية . غير أن الضوء نفسه يعتمد على المادة التي تستقبله وتنزلق عليه في سيولة أو تثبت فوقه ثباتاً أو تخترقه بدرجة تقل أو تزيد ، وتضفي عليه جفافاً أو دماثة .

إن من الواضح أن تفسير المسافة في فن التصوير متوقف على المادة

التي قد تحددها أو تجعلها بلا حدود ، فالحجم لا يظل بعينه تبعاً لكونه مرسوماً بعجينة خالصة أو بطبقة لامعة تفرش فوق بطانية أولية ، (١٨) .

ونتساءل : هل ينتقى الفنان المواد التي يستخدمها ؟ سوف نوافق مقدماً على أنه ينتقيا ، لا لسهولة العمل بها ، أو — بالقدر الذي يعتبر فيه الفن سداداً لحاجة حيوية ، لأن استخدامها أمر لازم فحسب ، بل بالأحرى لأنها مواد يجب أن تعامل معاملة خاصة ، ولأنها تعطى أثراً معيناً . إن الصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالأذات شكله الخارجى ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فإذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التي يتعين عليه استخدامها لوجدنا أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً . ألا يلاحظ أن « معبد البارثينون » قد صنع من الرخام ، ولهذا أهميته القصوى ، وأن الإطارات التي صنعت فيما بعد من الأسمنت خلال زيمه لتتخلل الأعمدة قد أصبحت أشد قسوة مما لو كان المعبد قد تهدم ؟ ، (١٩) .

ولو كان تمثال هرميس لبرا كستيل قد صنع من البرونز لأصبح تمثالا آخر غير ذلك الذي نعرفه ، وربما كان معادلاً له من حيث الرشاقة ، لكنه كان يصبح مختلفاً عنه تماماً . ولو كان تيرز قد استخدم ألوان الزيت بدلا من ألوان الماء في « الأكوارييل » لما أصبحت لوحاته من الأكوارييل على جمالها المعروف . والسبب في هذا بسيط ، فهو يتلخص في أن الخفة والرشاقة والاتعاش التي تتصف بها لوحة الأكوارييل ترجع إلى المواد المستخدمة فيها ، أى إلى الورق الأبيض واللون المذاب في الماء . وإذا أضفت بعض الصمغ إلى الماء لحصلت على مادة أكثر ثباتاً ، وشعرت بتغير الشكل في الحال . وذلك أن « الجواش » (أى ألوان الماء المختلطة بالصمغ) أكثر ثباتاً وقوة وتركيباً من « الأكوارييل » ، كما أنه أكثر وضوحاً وأقل خفة منه . هذا ويمكن أن نبدي نفس الملاحظات فيما يتعلق بالرسم ،

فكل من: الحبر والقلم الرصاص والحجر الأسود والأحمر الدموي والطباشير كلها مجتمعة أو منفصلة ، صفات محددة . . . ولكل منها لغة خاصة بها . ولكي تؤكد هذا نستطيع القيام بتجربة تلخص مثلاً أن يقوم « أنجر » بنقل لون حمرة الدماء التي استخدمها « واتر » بالقلم الرصاص . . . أو - بشكل أبسط - نقل رسم رسمه صاحبه بالفحم واستخدام اللون الأحمر بدلا من الفحم . . . إن نحن فعلنا هذا لوجدنا أن اللوحة تكتسب خواص أخرى غير متوقعة على الإطلاق . . . بل لوجدنا أنفسنا أمام عمل فني جديد تماما . (٢٠) .

ورغم هذا لا يستطيع الفنان أن يتصرف تصرفا كاملا في اختيار المواد التي يستخدمها ، فهو مضطر إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد ، وإلى أن يتضمن عمله بناء على ذلك . مثال هذا فنان بناء يكلف ببناء كنيسة: نجد هنا أن الكنيسة لا تتخذ نفس الشكل - إذا كان الفنان يعرف فنه جيدا - إن هي بنيت بالحجر أو الأسمنت ، فالحجر ثقيل يحتاج إلى أعمدة قوية ، ولا يسمح بتغطية مساحة معينة إلا إذا استخدمت القبة ، وحيث إن القبة تؤدي إلى امتداد جانبي ، فإن من الضروري إقامة سند مقابله . وكنيسة البازيليك الرومانية ، والكاتدرائية القوطية أيضا ، بما فيها من صحنون ثلاثة أو خمسة ، وأبراج وأقواس ذات عقود ، وقباب عليها ترجع في شكلها هذا إلى نفس الضروريات المادية . أما الأسمنت ، فهو على العكس من ذلك ، خفيف نسبيا ، يكن صبه على شكل ألواح عريضة . ويعطيه الحديد المسلح صلابة ومقاومة . ومن هنا كان الأسلوب الجديد الذي يتطلبه للأسطح الحاملة التي لا توضع إلا بالحد الأدنى اللازم ، ونتيجة للحواظ الدقيقة ، كما هي الحال في كنيسة رانس ، حيث نجد أن الأغشية المسطحة قد حلت محل القباب كما هو الشأن أيضا في كنيسة رونشان . وقد نجد أيضا أن الصحنون الجانبية قد ألغيت ولا يبقى إلا قوس واحدة يخترق

صحنا ضحما ، كما نرى كنيسة القديس بيوس العاشر في مدينة لورد .
 وإذا كانت الصورة تتوقف على نوع المواد المستخدمة ، فهو يخضع
 أيضا للخواص الفردية لهذه المواد . فالنحات لا ينحت الخشب أو الحجر .
 بوجه عام . بل إنه ينحت هذه الكرة الخشبية المعينة وهذه الكتلة الحجرية
 التي تتقدم إليه كأي مثيلة لها وتضم الصفات والعيوب الخاصة بها هي
 ماذا يعمل هذا النحات إذا ؟ د إنه يريد مثالا للحرية ولكنه ليس حرا .
 ربما يتمكن من اختيار نوع الحجر ، لكن الحجر كثافة وعروقا وألوانا
 وعقدا ، ولا بد له أن يتكيف وإياها ، بل ولا بد أن يخضع لها . . . ويتعين
 عليه أن يقرر الفكرة التي تجعل منه هو شيئا بالحجر ، (٢١) .

هكذا كانت الحال زما طويلا ، وما زالت أحيانا إلى اليوم بالنسبة
 للموسيقين ، فهم يصفهم رؤساء أوركسترا أو رؤساء فرق غنائية ، يقومون
 بالإيقاع على نوع من البيانو أو الأرغن . . . وسواء أكان اسمهم ليونين
 أو جوديل . . أم بالسترينا أم باخ أم سبزار فرانك . . . كلهم لا يعلمون
 فن التجريد . بل إنهم كانوا يؤلفون أدوارهم لهذه الفرقة المعينة أو ذلك
 الأوركسترا الذي يرأسونه بالذات أو لذلك الأرغن الذي يعرفون
 خواصه ، وتلك الكنيسة التي يعرفون خواصها السمعية . . . والمادة هي
 التي توجه الخيال وتقود الإبداع وتشكل التنفيذ الفني ، فإذا كانت الأصوات
 خشنة كتبت لهم موسيقى قوية . وإذا كان المغنون على شيء من الدقة
 كتبت لهم موسيقى متقنة . . . وهنا تصبح النتيجة مؤكدة . . فيكني مثلا صوتان
 لكي يصدر رنين الموسيقى وسمع ، هذا صحيح لدرجة يمكن أن نقول
 معها : د إن تأليف الدور الموسيقي يصبح ناقصا من حيث تضامنه مع المادة
 إن تم إدراكه بعيدا عن هذه الظروف المباشرة الملموسة المؤدية إلى إيقاعه
 على أن المادة وحدها هي التي تعمل على التوصل إلى كماله ومثانيته الأصلية
 فيه ، (٢٢) .

وهكذا نرى أن المادة لا تكتفي بإصدار رد فعل مباشر على الشكل ،

بل لأنها هي التي غالبا ما توحى إلى الفنان وتقدم له الفكرة وتصبح نتيجة لذلك مصدر الوحي . ومن منا لم يعتقد مرة أنه يرى وجها على جانب صخرة يراها عرضا ، أو في ثنايا شجرة ما أو في حافة بقعة مداد سقطت عرضا على الورق ؟ من الفنانين لم يقدم رسما بدأه بفضل المصادفة ؟ وأي مثال لم ينحت صورة رجل أو حيوان في جذر شجرة ؟ إن الظروف التي تحيط بمثل هذا اللعب ظروف يسهل فهمها ، وربما كانت عاملا يساعد على توضيح فن النحت كله . أين إذا في مثل هذه الحالات ، النموذج المتبع ؟ إن النموذج هو ما نراه عرضا في الشيء نفسه ، ذلك الشيء الذي يبدو باسم أو غير باسم ، والذي يظهر أولا ، كما لو كان رأس رجل أو حصان أو خنزير أو وحش ، وما النموذج إلا شيء يختنق في الحجر أو الخشب ويجب تحريره . لكن كيف يتم هذا ؟ إن النموذج نفسه هو الذي يوضح لنا طريقة تحريره حين يظهر لنا أوضح من غيره ، ونحن نقوم برسمه طبقا للصورة التي يظهر بها . إن كلا من الذين مارسوا نحت عصي أو رؤوس « الأراجوز » في جذور الشجر سوف يفهمون ، وسوف يفهم كل الناس « (٢٣) » .

ويؤكد تاريخ الفنون هذه التجربة الشائعة . ففي الأصل « كانت هناك محاولات لنحت الجبال أو صخور الشاطئ . . . ولقد نحت قدماء المصريين صخور الشواطئ ، وكانت جزيرة الفصح — التي ابتلعها المياه قديما — مليئة بمئات من أعمدة البازلت ، حيث أخذ النحات الساذج البدائي ينحت زوايا الوجوه المرعبة التي بدأتها الطبيعة ، « (٢٤) » .

المعروف مؤكدا من جهة أخرى أن الأشياء الأولى التي جرى نحتها على هيئة كائن حي كانت عبارة عن أحجار صغيرة يذكرنا شكلها بأشكال الحيوان ، ولم يكن يحتاج الأمر إذ ذاك إلا إلى تسويتها ليصبح الشبه كاملا والفن الحديث الذي يجمع في غالب الأحيان بين سذاجة البدائيين وجرأتهم لا ما يقف من أن يقبل ما قد تفرضه عليه الطبيعة .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : «إني أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة . لكنها ليست من نتاج يدي تماما ، لأنني سرقها من لوحة من خشب الشوح . وما كان لنا أن نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد . إئتانا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على السرقة أن نرى رأسا قد ارتسم على الرخام أو الخشب » (٢٥) ألم نريكاسو أخيرا وقد صور حيوانا ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوبة ١٩ . .

هكذا يلقي الفنان الأسئلة على المادة أكثر مما نتصور ، ويستحثها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ما تقدمه من مشاعر . ومن الغريب أن نستمع إلى الفنانين الذين يحبون فيها الفضائل بعد أن كتبنا نعتقد أنهم غارقون في أوهامهم . فهناك أوديلون ريدون يتحدث عن نفسه فيقول : « ما من تحليل تقوم به أكثر من ذلك الذي يتعلق بالمادة المستخدمة والتي تجذبنا ، فالمواد بلورها في ذاتها تنطوي على نصيب من سر الفن ، ونصائحتها تفوق نصائح من تتلذذ عليهم ، ووجودها يقضى على النظريات كلها . فعلى الفنان إذا أن يتحسس أسرارها ، وكلما عرف هذه الأسرار أضاعها خياله ، والفن المعبر لا يضيء في كاله إلا بفضل المواد » (٢٦) .

ويربط « ميرو » ربطا وثيقا بين موضوع المادة وناحيتي الوحي والتنفيذ فيقول : « والآن قلنا أبدا لوحة وأنا في حالة من حالات الهذيان ، كما كنت أفعل من حوالي عشرين عاما . أو ، كما فعلت حوالي عام ١٩٣٣ ابتداء من أشكال تقترحها على المصقات . والأمر الذي يهمني اليوم أمر المواد الأولية التي أعمل بها فهي غالبا ما تزودني بنقطة البدء التي توحى إلى بالأشكال التي أرسمها ، فأبدأ لوحتي دون أن أعرف ما سوف تنتهي إليه ، وأتركها جانبا إلى أن تختفي شعلة حماسة البداية ، ولا أستطيع النظر إليها خلال أشهر عدة ، لكنني أخرجها بعد ذلك وأعمل فيها بهدوء كما يعمل العامل الدقيق إلى أن تتخذ الأشكال في نفسي حقيقة واضحة كلما عملت فيها

وبتعبير آخر ، فإنه بدلا من أن أبدأ في تصوير شيء ما ، أبدأ في التصوير بحسب ، وكلما سرت في عمل هذا أخذت اللوحة في الوضوح وفي اقتراح عناصر نفسها بنفسها تحت ريشتي ، وقد توحى بعض الخطوط التي تركها الريشة عرضا وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب في فاشة اللوحة أو بقعة تسقط على لوحة التصوير . . يبدء اللوحة ذاتها » (٢٧) .

نتائج

لا داعي هنا للإطالة ، بل يكفي أن نلخص قولنا ، وأن نواصل البحث « فاحترام المادة والصور الطبيعية التي تصادفها فيها ، وانعدام التناسق الذي يظهر في ثنايا الأخشاب أو في حبات الحجارة ، وخطوط الانقطاع أو التقاطع التي تظهر في الألياف ، أو في التشققات ، كل هذا جزء هام في فن النحت ، بمعنى أن النحات لا ينحت ما يريد . . بل أقول إنه ينحت ما يريد الشيء ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشيء دلالة بشرية حملا آمينا ، وحيث تنطق المادة » (٢٨) . وليس لدينا ما نضيفه هنا إلى هذه الحقيقة المتينة عدا أن القانون الذي يتعلق بفن النحت يسرى أيضا على الفنون التشكيلية الأخرى تلقائيا ، بل ويسرى على جميع الفنون عامة ، وتنتج منه نتائج عدة تستخدم في ذاتها كأدلة .

فإذا كانت « المواد المستخدمة في الفن قيمة صورية ، فهي لا تتغير فيها بينها ، بمعنى أن للصورة تتطور تطورا خاصا حين تنتقل من مادة إلى أخرى ، (٢٩) . مثال ذلك دور « ميلوديا » يجرى تأليفه ويتم توقيمه على البيانو . أو مثل « فالس » ما من تأليف براهمز ، ثم يجرى توقيمه مرة أخرى على السكبان ، كما فعل الموسيقي الشهير جاك تيلو وجال به في القارات الخمس . هذه الميلوديا لم تعد نفس الدور المؤلف أصلا ، ومن باب أولى يصبح استخراج نشيد غزل من الدور المسمى « دراسة » « لشوبان » ، بمثابة تشويه بحسب

للدور الأصلي . وتقل هذه القاعدة قوة في حالة إخضاع تقاسيم الأرغن أو الأوركسترا للبيانو . أو على العكس من ذلك ، تقل تقاسيم بيانو أو أرغن أو الأوركسترا ، ومثل هذه «التوافق» فائدتها ، وجمالها أحيانا . ومع ذلك فإن التنفيذ الفني والنفات والقدرة الصوتية ، بل وروح البيانو أو الأرغن أو الأوركسترا ، كل هذا يختلف باختلاف الآلة . ولهذا فمن المستحيل أن ينتقل العمل الفني من إحداها إلى الأخرى دون أن يغير من طبيعته ودون أن تتغير مادته وتختلف صورته^(١) .

ويحدث أحيانا أن يكتب المؤلف الموسيقى نسختين من عمله الفني . مثال ذلك « لوحات معرض » وه قبر كويران ، وهما مقطوعتان كتبتا للبيانو . وقام كل من موسورجسكى ورافيل بتوقيعها على الأوركسترا . لكن الأمر في مثل هذه الحالات أمر إبداع جديد ، ونتيجته ليست عملا أصيلا يزدوج بترجمته ، بل هناك عملان اثنان ، لا يمكن لدرجة معينة إجراهما مقارنة بينهما باعتبار أن أحدهما قد كتب للبيانو والآخر للأوركسترا .

وحيث إن المادة لا تستطيع إعطاء أى شكل كان ، فإننا إذا أردنا نقل صورة من مادة معينة إلى مادة من نوع آخر ، لكان من الضروري تعديلها ، (٣٠) فلا يمكن مثلا رسم صورة لإنسان بالزيت بأن نلون رسما عمل بالقلم الرصاص ، لكن لكي نرسم صورة لإنسان بالزيت يعدل أن نكون قد خططناها بالقلم الرصاص لا بد أن « نعيد التفكير » في التخطيط بالرصاص أصلا ، فهاتان إذا طريقتان مختلفتان من حيث تحديد المعالم الخارجية للشكل ، واحتمال الأخطاء ومثل « الفراغات » ويرجع خطأ « أنهر » من حيث إنه يخضع كل شيء للرسم بالرصاص إلى أنه لم يفهم هذه الحقيقة تماما . لكن عبقرية

(١) يحدث هنا طبعاً من حيث المبدأ ، لكن حدوثه لا يتم دائماً ، فقد سمعت ألماناً مأخوذة من باخ وجرى توقعها على مجموعة أكواردات ، وكان اللحن جيلاً بل ولم أشعر بخروج عن المقطوعة الأصلية . ويرجع هذا بلا شك إلى أن النغم في ألحان باخ عنصر ثانوى ، وإلى أن الشكر للعمل الفني بوجه عام ، وطبيعته تعتمد تقريباً دائماً على العلاقات بين النغمات وعلى البناء الصوتي العام .

الحقيقية ترجع إلى أنه فهم بالغريزة هذا العرق ، وهو الذى صور لوحات مدهشة بالزيت ، وهو أيضا هذا الرجل الذى كان يرفض عرض لوحاته الزيتية ورسومه بالقلم فى نفس الوقت كما لو كان عرض النوعين معا يسىء إليه .

وكما اختلفت المادة اختلفت الوسيلة ، فالتماثيل الصغيرة والصور الصغيرة تدخل فى عالم آخر يتعين علينا قبول قانونه ، إن هى نقلت على الحوايط بمعرفة عامل فنى فى الزخرفة (٣١) ولعلنا رأينا هذا فى العصور الوسطى حين عمل مصورو القرن الثانى عشر فى زخارفهم من وثائق مصورة ، وحين اضطروا وهم يفعلون هذا إلى تغيير روح هذه الوثائق بما يتفق واحتياجات التماثيل الهائلة الموجودة إذ ذاك فى الأماكن المطلوب زخرفتها .

إننا نمسك هنا بفتح مشكلة تجرى مناقشتها بشدة هذه الأيام ، ونقصد بها مشكلة تكييف القصة الأدبية لعرضها على الشاشة . وقد أبدى أدباء القصة وفنانو السينما آراء متعارضة ، نعتقد أنه ليس من المستحيل التوفيق بينها ، فالقصة الأدبية والسينما لغتان مختلفتان ، تبعد إحداهما عن الأخرى ابتعاد النوتة الموسيقية عن صغير جندى شرطة الطريق . فما دامت هاتان اللغتان وسيلتين مختلفتين للتعبير فإنهما لا تستطيعان التحدث بنفس الشيء . ولا التحدث بنفس الطريقة ، فالشئ الذى يسمح بإخراج قصة جميلة ليس هو بعينه الذى يقدم لنا فيلما جميلا ، بل وقد تكون القصة الطيبة خطيرة إذا لم يجرؤ المخرج السينمائي أن يتخذ لنفسه بشأنها حريات تقتضيها الضرورة . وإذا ما اكتفى بترجمتها كلمة كلمة على شكل صور . ويعنى هذا أن الثروة الخاصة التى يتصف بها العمل الأدبى الخالد لا يمكن أن تترجم الى لغة السينما ، وأن مثل هذه المحاولات تنتهى بالفشل .

وعلى العكس من ذلك ، يجوز أن تكون القصة النافذة موضوع فيلم عظيم ، لأن فنان السينما يستطيع فى الواقع ، كما يقول جان رينوار ، أن

يضيف إليها كل ما ينقصها ، ، والمقصود بالشيء الناقص هنا ما يحتاج إليه الفيلم ليكون جيداً ، لا ما يحتاج إليه القصة ، والأمـر في الحالتين مختلف تماماً . لكن من هنا لا نستبعد أن تكون القصة العظيمة مصدراً لفيلم عظيم وقد أثبتت التجربة هذا . غير أن معنى هذا أن العاملين الناجحين قد نجحوا لأن أحدهما كتاب عظيم وثانيهما فيلم عظيم . ولأن كلا منهما يخضع لقوانينه الخاصة به والتي تنبع من المواد ووسائل التنفيذ المستخدمة فيه ، الأمر الذي يعنى أنه لا يوجد بين هذه القصة وذلك الفيلم أى تطابق ، بل الذى يوجد هو التجانس كالتجانس الموجود بين البصريات والسمعيات (٣٢) ويعنى هذا أيضاً أن مثل هذا النقل من فن إلى آخر (القصة والسينما) وهو نقل يتطلب تعديلاً شاملاً ، ويرغم الناقل على استيعابه وفهمه طبقاً لقواعد من نوع آخر . هذا النقل من فن إلى آخر عبارة عن إبداع جديد حقيقى ، ولو أن المهمة التى يقوم بها رجل السينما هنا ليست سهلة ، وبخاصة أن عليه أن يتصور « السيناريو » تفصيلاً حين يعمل لنقل القصة على الشاشة ، بل وأغلب ظنى أن مهمته هذه أصعب مما قد نعتقد .

والشكل المعين يتفق ومادة معينة دون غيرها ، ولقد عرفت بعض الفنون حالة من التدهور خلال قرون لأنها نسيت هذه الحقيقة ، ونريد هنا أن نتحدث عن فنون « الموزايكو » وأبسطة الحوائط المزركشة والتصوير الزجاجى التى ظنت خطأ أن فى استطاعتها منافسة فن التصوير ، لكن اتضح أنه « عندما يحاول أحد الفنون أن يخضع مادته الخاصة به لشكل يتعلق بفن آخر فإنه يتدهور » (٣٣) .

وبذكرنا هنا ج . لورسا ، متحدثاً عن تمثال « ابوكاليس » فى مدينة أنجية ، بالقاعدة الذهبية التى كان يتبعها صانعو أبسطة الحوائط ، فى العصور الوسطى فيقول : « مادام الصانع صانع بساط لزخرفة الحوائط فإنه لم يكن

عليه إلا أن يعمل لهذا الغرض لحسب ، ومعنى هذا أنه لم يكن يحتاج إلى مناظر أو إلى جو معين ، بل كان عليه أن يشكل أشكالا بسيطة يسهل حل رموزها ، دون أن يترك فراغا كما كان عليه أن يستخدم ألوانا واضحة متقابلة أكثر منها « سائحة » ، تبعاً لما تفرضه خطوط الصوف ذات الألوان التي لا تمتزج كما تمتزج ألوان التصوير الزيتي . ولهذا نرى أنه في الفترة بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر « تنقل الألوان من ١٧ إلى ٢٥ ثم إلى ٣٥ ، ثم إلى ٥٠ . ثم إلى ٣٠٠ و ٤٠٠ ، وإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن عشر وجدناها قد وصلت إلى ٨٠٠ ، ولذلك كان هذا القرن منطوياً على اشد نكبة بالنسبة لفن الأبسط الزخرفية ، بل لقد مات هذا الفن لأنه أراد أن ينقل فن التصوير على اللوحة » (٣٤) .

وقد بدأ انهيار فن الموزايكو قبل ذلك ، ولنذكر في هذا الصدد أن موزايكو « نافيسلا » التي حققها جيوتو ، والتي أعجب بها فاساري لواقعيتها . ولنذكر أيضاً أنها هي التي وجهت إلى الفن في القرن الثاني عشر ضربة قاضية . فن المؤكد أن قطع الزجاج الصغيرة التي تستخدم في هذا الفن لا تستطيع أن تقدم لنا نفس الدقة وانطباع الحياة وخداع البصر التي يقدمها لنا فن التصوير والألوان . لكن فيما عدا أن المهارة والشابه ليسا من قواعد القيمة الجمالية ، يجب أن نذكر أن فن الموزايكو لا يعطى لوحة ، ويشبهه في هذا فن الأبسط الحائطية والزجاج التصويري . ولا يمكن ولا ينبغي أن نطلب إلى هذه الفنون الثلاثة ما نطلبه في لوحة مصورة بالألوان . ويلاحظ أنها إذا حاولت تقليد التصوير فإنها لا تنجح أحياناً إلا بدرجة مبالغ فيها ، لأنها غير مخصصة لل مواد المستخدمة فيها ، وبالتالي فهي غير مخصصة لقوانين نوعها وتجدها قد فسدت من ذاتها . واليوم فهمنا هذا ، ولذا فنحن نرى الآن نهضة في هذه الفنون التي طالما تاهت في طريق خاطيء ، وتعتبر اسما

فنانها من أمثال لورسا وبازين وفرنان ليجه دليلا على أن هذه الفنون قد عادت إلى طريقها الصحيح .

والعملية التي تمارسها المادة على الصورة تؤدي إلى نتيجة محتومة هي أنه مامن عمل فني يمكن أن ينتج إن لم تكن المادة من النوع الذي يصح استخدامه في هذا الفن أو ذاك بالذات . ونحن تؤكد هذا طبعاً فيما يختص بالأعمال الفنية التي توجد ويتم الاعتراف بها في مادة محددة ، مثل اللوحة المصورة لا تلك الأعمال التي تتجسم كمقطوعة موسيقية في مادة جديدة كلما أراد الفنان أن يعيد توقيعها أو تحقيقها . وفي هذه الحالة التي يعاد تحقيقها فيها نستطيع أن نقول إنها منتجة أو مبدعة من جديد ، لا أن نقول إنها منقولة مرة أخرى . وحيث إن موضوع المناقشة في هذه النقطة محدود على هذه الصورة ، فإن من الضروري أن تقتصر في كلامنا على ذلك في هذه الأيام التي تنتشر فيها عملية النسخ ، والتي يعتقد فيها كثيرون من الناس أن من الممكن الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالنسخة المنقولة ، والتي يبني فيها مؤلف كتاب « صوت السكون » (مالرو) أساس طريقته على مواجهة الفوتوغرافية بالأعمال الفنية .

والقول بأن هذه النسخ المنقولة مبدعة ، وأنها تعتبر ذات قيمة أو أذاعة مساعدة للذاكرة ، لا غنى للطالب أو للمؤرخ أو الناقد عنها . هذا القول هو الصحة بعينها . والقول بأنها تفيد أكثر مما لولم تكن موجودة قول صحيح للغاية ، وخاصة حين لا يستطيع إنسان أن يرى الأصول ذاتها . والقول بأنها تعطي فكرة غالباً ما تكون دقيقة عن العمل الفني ، وأنها تحتفظ بشعاع من جماله ، قول توافق عليه ، ولكنها لا تستطيع أبداً أن تكون بديلاً عنه ، أو مرادفاً له ، والتدليل على ذلك سهل للغاية فيما يتعلق مثلاً بالمنشآت المبنية أو بالتماثيل التي تكون كبيرة الحجم ، والتي تنفس في المساحة الواسعة وينبثق عنها جو معين ، أي تلك التي ترتبط غالباً بالموقع الذي تقوم فيه ،

والتي لا يمكن حقا معرفتها دون أن نجول في موقعها هذا . وأنا أتحدى أى شخص يدعى أنه سبق أن رأى قبة كنيسة رونشان التي حققها لوكربوزيه ولا يعرف هذه القبة من خلال مجموعة من الصور الفوتوغرافية .

هذه الحقيقة تزداد صحة فيما يتعلق باللوحات ، لكن لا بد أن نلاحظ أولا أن نسخ اللوحات لا يأخذ في اعتباره الأحجام الحقيقية بوجه عام ، الأمر الذي يكفي لعدم الثقة بالنسخ ، فلوحة مثل « طاحونة الفطيرة » بحجم بطاقة البريد ليست هي « طاحونة الفطيرة » الأصلية ، ذلك أن بناء اللوحة وتوزيع أحجامها وكثرة أو قلة تفاصيلها وسمك الخط الملون ، كل هذا تم بإرادة الفنان ، وطبقا للحجم المادى للوحة ذاتها كما يراها ، وهكذا يصبح تصغير النسب بمثابة القضاء على اللوحة كمجموع .

وحتى إذا كانت النسب تعادل الأصل فلن يكون لدينا المعادل البصرى للوحة ، لأن اللوحة مرسومة على قماش ، ونسختها المنقولة مطبوعة على ورق لامع ، وألوان اللوحة معجون يزيد أو يقل سيولة ، وقد وضعته يد الفنان لمسة بعد لمسة . أما ألوان النسخة المنقولة فهي منقولة بمداد المطبعة على الورق ، وباستخدام الطرق الآلية . وكل هذه الفروق في المادة لا يمكن إلا أن تؤدي إلى فرق في الأثر الذي تتركه اللوحة أو النسخة . ولا شك أن من الممكن أن يميز الناظر في النسخة كلا من دقة نسيج اللوحة القماشية ويزور اللمسة اللونية وسمك المعجون الملون . ما من شك في أن ضياع البروز يؤدي إلى اختفاء حيوية اللوحة ذاتها ، وفيما يتعلق بالألوان ، نجد « نسخة دقيقة » واحملها إلى المتحف وقارن . وسوف ترى فظاعة المصيبة إن أنت فهمت أنه يكفي أن يكون هناك بعض الفرق في النغمة اللونية إلى أعلى أو إلى أسفل ، أو في لون أحمر ازدادت حمرة ، أو أصفر ازداد شحوبه نوعا . . . حتى ترى الخلاف يقوم بين الناظرين إلى كل من اللوحة والنسخة (٣٥) .

ويتساءل : هل يمكن أن يؤدي تقدم الناحية التنفيذية إلى استئصال هذه الفروق ؟ إنني آمل هذا . لكن لا يمكن أن تكون النسخة المنقولة بالنسبة للعين شيئاً آخر غير صورة مطبوعة ، لا لوحة مرسومة ، وأحسن النسخ لا يمكن إلا أن يكون نقلاً ديبياً لا يستطيع أن يعادل الأصل ، ولا يمكن مهما يكن توضحها إلا أن تكون هي النسخة المنقولة ، ولقد كان كوكتو على حق حين قال : « إنها تشبه جرمين كالمرمر في مواجهة جص صلب في قالب مصنوع ، كلاهما يشبه الآخر في لا شيء » .

الفكر واليد والاداء

وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل الشكل أيضاً عن طريقة التنفيذ الفني ، أى عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفني . ألم يثبت تاريخ الفنون أن استخدام مادة خام جديدة يؤدي دائماً إلى اختراع وسائل تنفيذ جديدة ١ . أو ليس من المنطق على كل حال ، أن مادة ماتخلق بالضرورة وسائل معينة لمعاملتها ، ويظل الاختيار بينها — أى بين هذه الوسائل — حراً ، ولكنها تستبعد وسائل أخرى استبعاداً مطلقاً ٢ . (٣٦) « إننا مضطرون هكذا إلى أن نربط بين فكرتي المادة والتنفيذ الفني وهما فكرتان لا تنفصلان أبداً » (٣٧) .

ولقد أعاد علماء الجمال المحدثون فكرة تنفيذ العمل الفني إلى وضعها الذي يجب أن تصبح عليه ، وخاصة بعد أن ظهروا أنفسهم من الرومانتيكية والمثالية ، وأولوا الظروف الحقيقية التي تحيط بإنتاج الأعمال الفنية الكبرى حقها من الرعاية والانتباه . بل إن منهم من يبالغ في هذا بعض الشيء . لكنهم ليسوا على خطأ — على الأقل — حين يبدون اهتماماً خاصاً بالنواحي العملية واليدوية والحرفية للإبداع الفني . ما من شك في أن النشاط الفني نشاط روحي ، ولقد كان ليوناردودا فنشى يقول : « إن فن التصوير مسألة

عقلية». ويقصد بهذا أن يحتج ضد بعض معاصريه الذين كانوا يعتبرون الفن عمل عبودية، ويضعون الفنان المصور ظلما في نفس درجة عامل الجص، والمثال في نفس درجة قالم الحجارة من المحجر، وفنان البناء على مستوى البناء. وبهذا لا يمكن أن نقوله ما لم يقل، من أن الفن ينمو على مستوى الروح أو العقل المطلق لدى كليهما، وأن التنفيذ المادى يناسب العامل البدوى، وأنه لا يشرف الفنان أن تنسخ يده.

فالواقع أنه مهما تكن هذه الملاحظة في ظاهرها عادية تافهة، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولا كبيرة أو قلوبا ضخمة تفرق في أفكارها وتهزها عواطفها. بل إنهم «قبل كل شيء مخلوقات زودت بأيد» (٣٨). ويعلمنا فاليري أن الخيال يؤدي إلى الغثبان، وأن التغيرات التي تطرأ على الفكر أو على الأحوال العاطفية طارئة لا يمكن الإمساك بها أو تثبيتها. ما الذي يستطيع وقف التغيرات ويضفي عليها شكلا وثباتا إن لم تكن اليد؟ على أنه «مهما تكن القوة الاستقبالية والإبداعية للعقل شديدة فإنها لا تؤدي إلا إلى صخب داخلي لا يوقه إلا اليد فالرجل الذي يحلم يستطيع أن يستقبل الرؤية من مناظر فائقة الجمال، أو من وجوه ذات جاذبية كاملة. لكن ما من شيء يثبت هذه الرؤية لأنها لا تستند إلى شيء، ولأنها غير مادية، ولأن الذاكرة لا تستطيع تسجيلها إلا تسجيلا خفيفا للغاية، كما تسجل ذكرى أى شيء طاهر. ولذلك يميز الحلم من الحقيقة هو أن للرجل الذي يحلم لا يتمكن من إنتاج فن ما، لأن يديه لا تعملان، ولأن الفن يتحقق بعمل الأيدي» (٣٩).

فاليد أداة للإبداع، ولكنها أيضا أداة للبحث والمعرفة، وصاحبها يشبه أوائل البشر الذين لم يكونوا يتقدمون في العالم أو يشغرون بالأمور إلا عن طريق التحسس بأيديهم. وهكذا الفنان، فهو يلقي الأسئلة على

المادة باستخدام يديه، ويلبس ويتحسس ويزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلة الهواء حتى يصور الشكل فيها ، وهو هذه الطريقة يكون لغة الإبصار عن طريق لغة اللمس ، ويضع في عمله نغما حاراً أو نغما بارداً ، لو ناعماً أو مفرغاً ، خطأ مستقيماً أو غير مستقيم ، (٤٠) .

وهكذا نرى أن اليد لا تسلك سلوكها إزاء الفكر ، وهي عبد سلى .
 نحسب، بل إنها لا تعتبر شيئاً دونها ، كما أنه — أى العقل — لا يعتبر شيئاً دونها ؛ وكلاهما معاً يشكل فريقاً واحداً ، أو بالأصح عاملاً وحيداً هو في نفس الوقت إدراك وتنفيذ . وهكذا يصحح من غير الصحيح وضع العقل الذى يوجه الفكرة، واليد التى تطيع التفكير موضع التعارض ؛ إذ أن الحقيقة هى أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام . . . ويقال عن بعض المختصين فى الأعمال الدقيقة أو عن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم . وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماماً : إن تفكيره موجود عن أطراف أصابعه ، بل فى أصابعه . بهذا تصبح للأيدى قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما فى هذين التعبيرين من معنى .
 وإذا حرمت من هاتين الصفتين أصبح التنفيذ الفنى غثاء وهنا نرى اللوحة وقد تم تكوينها تكويناً متكاملاً ، لا يلاحظ الرأى فيها شيئاً يناقض الأصول الفنية أو أى خطأ ، لكنها — أى اللوحة — لن تعيش ، ولن تبعث منها الأنعام . ولقد عرف ديلاكروا هذه الحقيقة ، حين حذر من أخطار « سرعة حركة اليد ، أو أشاد من جهة أخرى بالجاذبية التى تصفها الأيدى على الرسم » (٤١) .

وكان فروممنتان يعرف هذه الحقيقة حين كتب لنا عن رومانس صفحة تبين فى وضوح جميل ما نقول : « هذه « قاشة » لوحة ناعمة ، نظيفة بيضاء تعمل عليها يد على درجة عظيمة من الحنفة والحكمة والحساسية والاتزان ، والذى يتصوره البعض حدة أو استشاطه هو فى الواقع طريقة تشعر بها

اليد ، لا فوضى في طريقة التصوير . فالفرشاة هادئة بنفس قدر الحرارة التي تنصف بها الروح، وبقدر استعداد العقل للانطلاق . وهناك في مثل هذا التنظيم تناسق دقيق وعلاقات تتم في سرعة بين الرؤية والحساسية واليد بحيث تطيع كلاهما الأخرى طاعة كاملة لدرجة قد نعتقد معها أن قفزات العقل التي توجه العمل تؤدي إلى قفزات تقوم بها أداة التنفيذ . لكن مامن شيء أشد خداعاً من هذه الحيل الظاهرية التي يسيطر عليها في الحقيقة حساب عتيق، ويخدمها تركيب عقلي دربته التجارب . . بحيث لا نعرف من أين تأتي هذه الجرأة وفي أي لحظة يحدد الفنان ويندفع . . . لكن هناك تأملاً هادئاً يعرف نفسه ويتحكم دائماً في النتائج التي دائماً ما تظهر فجأة ، (*) .

وفي هذا التعاون بين العقل واليد ، لا يعتبر دور اليد دائماً أقل أهمية . « فالفكر يدرّب اليد كما أن اليد تدرّب الفكر » (٤٢) وهي التي تقوم حياله بالمهمة التعليمية وتنقل إليه — إن صح التعبير — خبرتها الخاصة بها التي حصلتها بفضل اتصالها بالمادة التي تعرف أحسن مما تعرف غيرها مما تأت منه ومحبته وما تختص به من خصائص . ولذا فلن يكون من العجب أن تسبق العقل أحياناً وتفتح له آفاقاً جديدة وتقدم له الأفكار وتأخذ على عاتقها كل ما يفيدوه منه، كما لو كانت تسيّر توجيهها في سيرها حاسة ظامضة أو غريزة خاصة، إذ أنها هي التي تبحث وتجتهد من أجله وتسلك طريقها من خلال مختلف الأخطار ، تجرب حظها . . نعم ، في هذه اللحظات ذات العناية الإلهية، « تبدو اليد كما

(*) اظر كتاب « سادة المصور الماضية » تأليف نيلسون ص ٦١ — ٦٣ . ويلاحظ أن فروممان قد راح اليوم في طي النسيان . وهو مصور يميز بأنه يتحدث عن الشيء الذي يملكه ، ولقد كان في هذا مفكراً باعثاً . وقد كتب عنه دي كرولوبيه في كتابه « أجل ما كتبه كبار الفنانين » (ص ٢٤٨) يقول : « لم يسبق لأحد مثله أن جمع بين الحديث عن التنفيذ الفني وعن الماطقة ، كما لم يسبق لأحد مثله أن قام بتحليل لوحة بحث ذهب مثله إلى الأساس في التحليل ، وكما لم يسبق لغيره أن مكن الهواة الماديين من إدراك السر المادي والروحي للمهنة .

لو كانت تقفز في حرية وتنعم بمهارتها لتستغل منابع العلم العميق ومصادر الإلهام غير المنتظر وهي واثقة بنفسها كل الثقة ، بعيدة عن مجال العقل كل الابتعاد . . . (٤٣) .

وتقدم لنا السيدة منذ فترة ، طريقة ملاحظة هذه الأعمال المدهشة التي يقوم بها كل من العقل واليد عند أحد كبار الفنانين . اذهب لترى الفيلم الذي يصور بيكاسو خلال العمل (٤٤) وسوف تجد نفسك كما لو كنت تلعب دور الفنان الماهر ، وتحذر من أن تفرر بك المناظر التي تعرض في سرعة كبيرة تزيد على سرعة رسم اللوحة ، وتنتهي إلى أن عدداً معيناً من الصور لا يكفي لتوضيح سر الشخصية الفنانة ، أوسر الإبداع الفني ذاته . ومهما يكن الأمر فإن المنظر في ذاته خارق للعادة ، لأن اليد العاملة بسرهما تظهر كما لو كانت تجري من نفسها وحدها، وكما لو كانت يدأ سحرية . إنها سريعة في حركاتها تقودها النزوة ، لكنها واثقة بنفسها تسير لتحدد المجال الأبيض من اللوحة لدرجة قد نعتقد أحيانا أن العقل لا يتبعها إلا بصعوبة وألم ، ولكنه سرعان ما يلحق بها ليندفع بدوره في الطريق المحدد . وقد يحدث العكس حين ينطلق عنانه ويكتشف طريقاً آخر ويرغم اليد على حل ما عقدته إلى أن تتخذ شبيهاً وتجرح خلفها من جديد في سباقها الشيطاني رقيقاً لتسير معه ، بعد أن تكون قد بهرت به وأيقظته معها . إنه حديث لا يتقطع ، ذلك الذي يجرى بينهما وكله حياة ومفاجآت عديدة تنقطع لتعود دون أن تتوقعها ، وتنبق عنها نيران صواريخ تشكل الأشكال التي تتطور لتبهر أبصارنا .

غير أن الفنانين لا يتمتعون دائماً بأيدٍ تنصف هذه اللحظة وذلك الخصب ، إذ يحدث كذلك أن يمسك العقل بقياد الأيدي خوفاً من أن تجرفها جرائتها فتقتضي على تلقائيته وحرية . هكذا كانت الحال عند و. بلاك ، حيث يلاحظ فسيون « أن هذا المصور تغلب عليه الرؤية التي يهبطها أغلب الوقت على هيئة أشكال معدة سلفاً ويسردها في أسلوب عصره الرديء ليقدم أبطالا

بؤساء رسمت عضلات سيقانهم وصدورهم في عناية . . . لأن عصره كان يحب الجمال الأمثل والطريقة الأرستقراطية التي تقود مثاليته العميقة . وهكذا نرى محضرى الأرواح والمصورين في يوم الأحد وقد سادهم احترام الروح الأكاديمية القبيحة . وعلى كل فن الطبعي أن يكون الأسر هكذا ، فالنفس عندهم تقتل الفكر وتبعث الشلل إلى اليد ، (٤٥) .

وإذا كان عاجز الصلصال يمالج المادة بيديه العاريتين ، فالفنان يستخدم عادة أدوات معينة ، ولهذا أهميته . فإدام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذ ، فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه . وبذلك لن تصبح طبيعة هذه الأدوات دون تأثير في هذا الشيء . وبالاختصار فإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد ، هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو التي تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة .

وفهم المثلون والمصورون والنقاشون والرسامون هذه الحقيقة تماما ، فهم جميعا يرون في نفوسهم خداما مطيعين ورفقاء كل يوم وأصدقاء مخلصين لفرشاتهم ومقصاتهم ومناحتهم ومخافهم ، فيولونها عنايتهم القصوى ، ولا يسمح أبدا لغيرهم بتنظيفها أو شحذها ، ويختارونها من بين الآلاف من نوعها ، بل ويصنعونها بأنفسهم أحيانا ويتأنقون غالبا في تحسينها ، وهم إذ يفعلون هذا تجددهم يعرفون أن هناك صلة حيوية بين موهبتهم وآلامهم وأسلوبهم من جهة ، والأدوات التي يستخدمونها من جهة أخرى ، وهم يعلمون أن تغيير الأداة معناه تغيير الطريقة . وقد تساؤل : عم يتحدث الفنانون فيما بينهم . . . عن الفن ؟ . . . عن الجمال ؟ . . . أم عن النظرية أو عن المذهب . . . ؟ إطلاقا ولا بد في هذا أن نصدق أن أحد القصاصين وقد تخيل مقابلة بين نحات شهير وسيدة شابة تصبو إلى تعلم فن النحت ، وظل النحات يتحدثها لمدة ساعتين عن الأدوات (٤٦) .

واليد لا تعارض الفكر، كما أن الفكر لا يعارض اليد، بل إنه يدعوها للتقدم لدرجة يظهر معها وقد أصبح مثلها يتصف بالمهوبة والحاسية والدقة والذكاء. فالفرشاة الجارفة، والفرشاة الصغيرة الدقيقة، والريشة البقطة، والمخفر الرشيق، والقلم المدقق... كل هذه ليست كلمات غاوية للمعنى، أو استعارات لحسب؛ إذ أنه منذ اليوم الذى أخذ الرجل البدائي في صنع مدينة الحجارة الأولى، «ظهرت صداقة لن تكون لها نهاية بين اليد والأداة، توصل إحداها للأخرى حرارة حية وتشذ بها دائماً أداً. والأداة الجديدة ليست «مدربة» بعد، بل يجب أن ينشأ بينها وبين الأصابع التي تمسك بها هذا الاتفاق الذى يتولد من امتلاك إحداها للأخرى تدريجياً، ومن الحركات الخفيفة المترابطة، ومن العادات الطبيعية، بل ومن شيء من البلى الذى يصبب الآلة نتيجة لاستخدامها. وهنا تصبح الأداة الجامدة شيئاً حياً، لأن الاتصال والاستعمال يضيفان على الشيء الذى لا حياة له روحاً إنسانية» (٤٧). إن هذا الشيء الذى صنع ضمن آلاف عديدة مثله ينطبع بصورة الرجل الذى يستخدمه ويصبح له طابع شخصيته.

ومهما تكن مرونة الأداة في اليد التي صنعت من أجلها. فإنها تفرض شروطها على العمل الذى ينوى الفنان تحقيقه، و«حتى شكلها يحدد كيفية استخدامها مقدماً، وبذلك بمستقبل العمل الفني الذى سوف يتم». «قارن مثلاً بين نقش بالمخفر ونقش بمحض الأزوت، تجد أن المواد في كليهما قد تغيرت «لدرجة أن نفس الخط المنقوش بالمخفر والمحض يتشكلان بشكلين مختلفين في ذاتهما. لكن يلاحظ أيضاً أن الأداة قد تغيرت هي الأخرى بحيث يصبح النقش بالمحض عبارة عن «نقط». ثم نقشها بسن الأداة وقد أمسك الفنان بها كما يمسك بالقلم الرصاص، في حين أن ساق المخفر المصنوعة من الصلب تسير مدفوعة من الخلف إلى الأمام بحركة من معصم الفنان، لأنها — أى ساق المخفر — ذات رأس يشبه رأس المنشور بعد شطفه» (٤٨). وبهذا يصبح المستحيل أن نحقق بالمخفر ما يحققه محض

الآزوت . كما أن من غير الممكن تصور نفس الشيء بالفرشاة الكبيرة وبالفرشاة الصغيرة وبالإسفنجة وبمطواة الحفر وبقطعة الخيزران . والفرق في النتائج يأتي في الجزء الأكبر منه ، من اختلاف الأدوات المستخدمة .

واستخدام المادة بمساعدة الأداة هو الذي يوجهنا نحو ما يسمى في فن التصوير « اللمسة » . وهذه الحقيقة يمكن تطبيقها على فنون أخرى ، وبالذات على فن النحت ، وهي — أي الحقيقة — تستحق الانتباه على أية حال ، لأنها تقع تماما عند « نقطة التقابل » بين الفكر واليد والأداة والمادة . وهي بمثابة نقطة التقابل الهندسي لنشاطها جميعا . ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أي باللمسات . ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير والدهان العادي بالألوان غير متجانسة ، أو الفرق بين لوحة فنية وباب مخزن للحبوب . لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة ، وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا ، وأحيانا أخرى تسطح ، وأحيانا ثلاثة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة . واللمسة هي التي تعطي القوة الجارفة للوحات فرايزهالس ، وروح المرح للوحات روبنس ، وعصية المزاج ومرونته للوحات فراجونار ، ووضوح الفكر للوحات لوتريك ، وروح الهذيان في لوحات فان جوخ ، والمرح في لوحات دوفى . ولا شك أن هناك من المصورين من يفضلون محو آثار أيديهم ، ومع ذلك فإن « أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدّها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن . . وبصفتها الدليل الذي لا يخطئ . . وحتى لدى قدامى الفنانين الذين كانوا يعملون بمواد مصقولة

كالمقيق ، تجدها وقد بعثت الحياة على سطح أعمالهم الفنية ، حتى في أدق دقائقها ، (٤٩) .

إن الآراء التي ذكرناها آنفا تتعلق أساسا بالفنون التشكيلية ؛ وتقصد بها تلك الفنون التي تتطلب مادة يسهل تشكيلها . وتنطبق هذه الآراء بدرجة لا تقل كثيرا على فنون النغم والكلام مع ضرورة تغيير مايجب تغييره ، بمعنى أن سلطان الأيدي يمتد إلى مجال الشعر والموسيقى ، عن طريق التجانس على الأقل . ألا نرى الشاعر والموسيقى يقسمان موسيقية الجملة حين يجران تركيبها ، أو يرسمان أجزاء الميلوديا حين يجرى تأليفها ، ويقومان بوزن قيمة الكلمات كلمة كلمة ؟ ألم يحدث أن أصاب الأدب ثورة كاملة عندما انتقل من الشفاه إلى الكتابة ؟ أى عندما استخدم الأداة الخاصة به ؟ ألم يكن بفضل هذه الأداة ان انتهى التطويل وتقريبية الارتجال ، وأن ظهرت الرغبة في إضفاء صفة الاكتمال الشكلى والتنوع والكثافة وما إلى ذلك من وسائل تفيد من حيث إرضاء الذاكرة ؟ . واليوم نرى أن من الضروري أن يستخدم الأديب ريشة ودواة المداد والآلة الكاتبة أو مسجل الصوت . ولعل أسلوب « النقش على الأحجار » يتصف بالدقة بفضل الصعوبة في نقش الحروف على الحجر . ولعل التطويل الذى يتصف بالإهمال الذى تراه في بعض نصوص اليوم يرجع — على العكس من ذلك — إلى أن هذه النصوص قد أملت أول الأمر فحسب .

الفنانه والصانع

إن الذوق في اختيار المادة ، وتعدد اختيارها وتمييزها ومدى معرفة كل هذا من أجل التنفيذ ، أى الناحية اليدوية من النشاط الفنى ، كل ذلك يؤدي إلى تقريب الفنان من الصانع . والواقع أنهما يشتركان في نواح كثيرة ، لكننا نسأل : هل يصبح الأمر بهذه الدرجة من السهولة من حيث

تحديد النقطة التي ينتهي عندها عمل صاحب الحرفة والنقطة التي يبدأ فيها عمل الفنان ؟ أليست هناك مهن فنية ، ومعها فنون تسيطر عليها اعتبارات حرفية ؟ فلنحاول مع ذلك أن نحدد عمل صاحب الحرفة وعمل الفنان ؟ كل في إطار ممارسة الفنون الجميلة . . وأن نرسم بينها خطاً فاصلاً .

إن الفنون من وجهة نظر معينة مهن كسكل المهن . فسواء أكان الأمر صنع مائدة أم رسم لوحة ، وسواء أكان عبارة عن صنع مزلاج باب أم كتابة قصيدة ، صناعة عربة أم تأليف سيمفونية ، لابد أن يدرك القائم بالعمل كيف يعمل ، وكيف يعمل بعقله ويديه . . وبالاختصار لا بد له أن يكون على علم بمهنته . ولنذكر أن فناني العصور القديمة لم يكونوا يدعون في أغلب الأحيان شيئاً أكثر من أنهم عمال مهرة . فقد كانوا يقومون بأنفسهم بطحن الألوان وإعداد دهان التليع ورفع أعمدة الأبنية التي يقومون بإنشائها ، ولم يكن المصور الفنان في العصور الوسطى يختلف عن صانع سروج الخيل ، لأن زخرفة السروج أو المقاعد كانت أول الأمر أكثر أجزاء فن التصوير ربحاً . ولقد كان المصور يكلف بزخرفة مقعد المذبح لكنيسة ما ، بحيث يكون هذا المقعد ذا شكل معين وأحجام معينة ومقدمة معينة ، وأحياناً ذا تفاصيل على أكبر جانب من الدقة . وكان عليه أن يقبل تلك الشروط كما يفعل حائك الملابس حين يأخذ مقاييس الملابس . ولقد كان لهذا الخلط الشديد بين الفن والمهنة معاييب خطيرة ، وبخاصة أن تنظيمات العمال والتعليقات الجامدة التي كانت تفرضها ، وتقسييمات العمل المبالغ فيها والتي كانت تخضع العمال لها . . . كل هذا ساعد على الإبقاء على التقليد وعلى وضع العقبات في سبيل القدرة الخاصة والتقدم الفني . وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى كل ما فقدته الفن حين كان الفنانون يحرقون الأعمال المادية ويرفضون أن يكونوا صناعاً بحجة تمييزهم بالروحانية .

ومادام الفن مهنة ، فهو شيء يحتاج إلى التعلم . فكون الإنسان مثالا .
أو فنانا بناء ، أو رساما ، أو صانع أوسمة ، أو أستاذ فرقة راقصة ، شيء .
لا يمكن ارتجاله . فالتلمذة أمر ضرورى كما هى الحال بالنسبة للسباك وطبيب
الأسنان والساعاتى . وصحيح أن القدرات الخاصة لممارسة الفن تسهل عملية
تفهم الوسائل الفنية للتنفيذ وتساعد على ممارستها فى سرعة كبيرة جدا كما
هو الشأن عند رافائيل وموزار ، لكن لا يمنع هذا من ضرورة استيعابها
حتى ولو كما يفعل الشخص الذى يعلم نفسه بنفسه دون دراسة مدرسية
منتظمة . ولا يمكن أن يستغنى الإنسان عن التعلم والاستيعاب مهما تكن
مواهبه خارقة للعادة ، ومهما يكن إيمانه بمهنته أو فنه قويا . ويلاحظ
الفنان ديجا فى سخرية : « أننا جميعا عابرة فى هذه الأيام ، هذا أمر مفهوم
ولكن المؤكد أننا لا نعرف كيف نرسم بدأ ، وأننا نهمل كل شيء عن
مهنتنا ، ولقد تمكن القدامى من تملك هذه المادة المدهشة والألوان الواضحة
التي نبحث اليوم بلا جدوى عن سرها لأنهم كانوا يعرفون مهنتهم جيدا ؟
وكم أخاف من ألا تكون النظريات الحديثة قادرة على كشف هذا
السِر » (٤٠) .

ويعبر المثال رودان عن رأيه فى هذا بما يشبه ذلك الكلام تقرىبا فيقول :
« ما الفن إلا عاطفة ، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن
صاحبه عالما بشئون الأحجام والنسب والألوان ، ودون مهارة فى الأيدى .
ماذا يمكن أن يكون عليه أعظم الشعراء فى بلد أجنبى يحمل لغته ؟ هناك فى
الجيل الجديد للفنانين عدد من الشعراء الذين يرفضون تعلم الكلام للأسف
ولذا فهم لا يفعلون شيئا إلا التمتة ! » (٥١) . لكن « الجيل الجديد » عرف
كيف يثبت كيانه ووجوده رغم هجوم رودان وديجا عليه ، وليست هذه
هى المرة الأولى التى يعيب فيها « القدامى » على « الشبان » جهلهم بأسرار
المهنة ، لأنهم لا يصورون ولا يرسمون أو ينتجون مثلهم . ومع ذلك فإنه

يحسن بنا أن نصفي إلى هذه القصة ، حيث يحق للأستاذ المسن أن يتحدث .
 « نعم .. إن الفن دين ، لكن يجدر بنا أن نتذكر أن أولى الوصايا التي يقدمها
 هذا الدين لأولئك الذين يريدون اعتناقه هو أن يعرفوا كيف يصاغ شكل
 الذراع أو الخصر أو الساق » (٥٢) .

واكتساب المهنة أطول زمنا وأشد قسوة حين يكون الفنان هو المنفذ
 الذي يتعين عليه معرفة كل شيء عنها والتمتع بمهارة يدوية عالية . وينطبق
 هذا بلا شك على المصور والمثال والموسيقى الهاوى سواء بسواء . ويكتب
 هنا ديلاكروا فيقول : « إن فن التصوير أصعب الفنون وأطولها تعلما ،
 إذ لا بد لمعرفة من التبحر فيه قلب تبحر مؤلف الموسيقى في علمه ، ومن
 القدرة على التنفيذ قدر عبقرية الموسيقى على عزف الكمان » (٥٣) .

ويوحى هذا الشرط المزدوج لمؤلف مسرحية سردانا بال (بارون)
 بأفكار واضحة لا نستطيع أن نرجعها إلى سوء صحته فحسب ، حيث يقول
 « يا للخسارة .. إن الخبرة لا تأتي إلا عندما تبدأ الصحة في الانهيار .
 بالسخرية الطليعة وقسوتها .. إن الموهبة لا تأتي إلا في نهاية الزمن حين
 يكون البحث قد أنهك القوة الضرورية لتنفيذ العمل الفني » (٥٤) .

فالموهبة شيء لا يمكن الحصول عليه إلا بالدرس وبتحصيل طويل الأمد .
 هذا هو أحد الأسباب التي لا يوجد من أجلها فن أطفال بالمعنى الصحيح .
 أو فنانون أطفال ، لكن ليس معنى هذا أنه لا يوجد لدى الأطفال شيء .
 يعبرون عنه ، بل إن مشاعرهم تنطوى على يقظة وحيوية وعمق غالبا مالا
 يوجد لدى البالغين . وليس معنى هذا أيضا أن الحساسية الجمالية غير موجودة
 لديهم ، بل إنهم يتمتعون حيانا ببلوق واضح في الألوان وجمال الأشكال
 وسحر الألفاظ . ومن هنا كان مافي محاولتهم في التصوير والرسم والشعر
 من مفاجآت عذبة تجذبنا إليهم بقوة .

ومع ذلك فلا بد أن نكرر أن لقطة ، أو عشر لقطات نادرة لا يمكن أن تكون قصيدة أو لوحة . ففن الشاعر يبدأ منذ اللحظة التي يعيد فيها كتابة قصيدته ليصح بيتا زاد عدد مقاطعه أو قل واحداً أو أكثر ، الأمر الذي يضطره إلى إعادة صياغة ماسبقه أو مانبعه من الآيات ، إن لم تكن القصيدة كلها . وهكذا فن المصور ، فهو يبدأ عندما يشعر بالحاجة إلى ملء فراغ أو محو لون أو إعادة خط إلى استقامته ، إذا ما رأى على سطح اللوحة أن عليه أن يملأ هذا الفراغ أو يحو ذلك اللون أو يعيد الخط المعوج إلى استقامته ، الأمر الذي قد يضطره إلى تعديل اللوحة كلها . أما الطفل ، فليست لديه أية فكرة عن مثل هذا العمل ، وكل ما يفتحه تقريبا من قبيل الدفعة الأولى فحسب ، لأنه يجهل جهلا يكاد يكون كاملا ضرورة العود إلى ما قام بعمله بقصد التصويب والتعديل لتحقيق الغرض منها . ويرجع علم قدرته هذه إلى انعدام الناحية العملية والمهارة التنفيذية اللتين تتصف بهما مهنة الفنان . ولقد كتب كونستابل يقول : « لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون ، ولا يمكن أن يكون ذلك ؛ لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين . وباعتباره فنا يدويا وعقليا في آن واحد . (٥٥) . ومع هذا فنحن نستطيع أن نؤكد أيضاً أنه لا يوجد أطفال شعراء . إذا أخذنا في اعتبارنا أن الشاعر ليس فردا يتمتع بحالات نفسية « شاعرية » فحسب ، بل إنه كذلك وبالضرورة عامل يصنع أبيات الشعر .

ولنوفر على أنفسنا هنا جهد التحدث في مهزلة مقارنة الطفل بالمصاين بأمراض عقلية ، ولو أن هناك ذاتية لاشعورية لدى كل من الأطفال والمصاين بأمراض عقلية ، وفي إطار هذا القياس يمكن القول بأن النشاط الفني للأطفال محدود بنفس الحدود التي زأها عند المجانين . ويقول مالرو في هذا المجال : « إنه إذا كان الطفل في غالب الأحيان يتصف ببعض الصفات الفنية فهو ليس بفنان ؛ إذ أن موهبته تملكه ولكنه لا يملكها

هو ، بمعنى أنه يحل المعجزة العابرة محل السيطرة الفنية المتكاملة ، وما هي إلا معجزة يسهل ظهورها : لأن الرسم الذي يرسمه لا يتجه نحو الرائي إلا بدرجة جزئية ، والطفل الذي يرسم لنفسه لا يحاول أن يفرض نفسه ، فهو مقدما خارج عن إطار الخلود الفني إذا كان حكما على رسومه ومصوراته يدخل في هذا الإطار نفسه . ويعرف كل منا أن الانتقال من مجموعة رسوم قام بها الأطفال إلى مجموعة يمكن عرضها في معرض أو متحف ، معناه العدول عن التخلي عن الناس ومحاولة جذب العالم إلى فن معين . وهنا نشعر في الحال إلى أي مدى في هذا المجال وفي غيره يختلط تلك صفة الرجولة بتملك قوة السيطرة ... إن الإغراء الذي تجذبنا به أعمال الأطفال لإغراء حى ، لأن العالم يفقد وزنه في أحسنها ، كما يفقده في الفن ذاته . لكن الطفل بالنسبة للفنان يعادل شخصية د كيم ، غازى المدن في الأحلام بالنسبة لتيমور : لأن امبراطورية الطفل تختفي حالما يستيقظ القارىء د كيم ، ... بمعنى أنه عندما تقابل الطفل مقاومة الواقع يذوب تعبيره في عدم المسؤولية التي يتصف بها . والجاذبية التي تتمتع بها صور الأطفال تأتي من كونها بعيدة عن الإرادة ، وإذا ما ظهرت هذه الإرادة كانت كالمثقلة ، تقضى على هذه الصور ، ونحن نستطيع أن نتوقع من صور الأطفال كل شيء عدا الشعور والسيطرة الفنية ، والفرق بين هذه الصور وفن التصوير الحقيقي يعادل الفرق بين استعاراتهم اللفظية البسيطة وأفكار بود لير ، بمعنى أن فهم يموت مع انتهاء طفولتهم ، (٥٦) .

هذا ويلاحظ أن الفنون الجميلة التي تتطلب مهارة يدوية أكثر من غيرها — وقد سبق أن تحدثنا عن هذا — تعطى دوراً أوسع نطاقاً للمهنة غير أن العمل الفني يكتسب جمالا خاصا في هذا النوع من الفنون حيث لا نستطيع أن نعرف في أى جزء منه وضع يده في معجون الألوان أكثر من غيره. ذلك أن الأيدي — كما نعلم — هي الدليل الذي يشير إلى الشخص

ذاته ، فهي التي تطبع على الشيء طابع عواطفه وعبقريته ومهارته وعمله الدائب . من هنا فهم السبب الذي تؤثر فينا من أجله البساطة أكثر مما تؤثر العبقرية المدققة والجهد ، في حين أن السكال الذي نحصل عليه عن طريق الآلات لا يؤثر فينا . ومن هنا أيضاً بنفس الطريقة تلك المجاذبية التي تمارسها علينا الفنون « الساذجة » و « البربرية » و « الشعبية » ، وكلها فنون حرقية تحمل آثار الأبدى .

ولقد أبدى « راسكين » اعترازه هذه الحقيقة ، فهو يقول : إنه فيما عدا جمال الشكل في العمل الفني ، فإن هذا العمل جميل جذاب ترجع جاذبيته إلى « الشعور بالعمل البشري ويبدل الجهد الذي تكلفه » . و تخضع جاذبيته الحقيقية إلى أننا نكشف فيه الأفكار والنوايا والمحن وفقدان الشجاعة والاتصارات والسعادة الناجمة عن نجاح الفنان . أما النجاح الذي نصديه بسهولة من خلال استخدام مواد سهلة التشكيل ، إنما هو نجاح لا يؤثر فينا إلا كذباً . ولا بد إذاً أن تكون المواد مستعصية حتى نخرج عملاً جميلاً . ولا يعني هذا مثلاً أن الجص في ذاته أقل كفاءة من الرخام ، بل يعني ذلك أن « ليست المادة التي ترفع عن العمل قيمته كلها ، بل الذي يبعدها عنه هو عدم وجود العمل البشري » (٥٧) . وينتج عن هذا أن فكرة الفن الصناعي في ذاتها تنطوي على تناقض ، فمنتجات الصناعة لا يمكن أن تكون جميلة ما دام القلب والإرادة واليد البشرية مستعبدة فرضاً ، وأقل قدر من المعنى الجمالي يمكن أن يقتعنا بشدة .. فأى فنان لا يعطى لعامل حرفة قروى كل النقود التي لديه من أجل صندوق تبغ نحت هذا العامل ، ولا يعطى هذا النقود لصانع قنطرة إسكندر الثالث ؟

ورغم أن « آلان » يختلف في آرائه عن راسكين ، فجمده يتفق بنفس الأغنية فيقول : « إن آثار الأداة هي التي توضح الزخرفة ، في حين أن الفكر يكاد يكون سجين أعماله الآلية » (٥٨) ، والعمل الفني جميل بفضل

الطاقة التي يمتزنها، إن صح هذا التعبير. وهكذا كلما ازدادت المادة صلابة ومقاومة، كان العمل الفني الذي استخدمها جميلاً. «فالحديد الزخرفي غالباً ما يكون جميلاً لأن الفنان الذي صنعه، وهو في نفس الوقت عامل حرفي قد استخدم تفكيره وهو يصنعه، وتدل على هذا آثار المطرقة. وعلى عكس ذلك نجد أن الحديد المصهور في قالب قبيح، لأن المادة المستخدمة فيه قد صبت في القالب في حالة عدم المبالاة، الأمر الذي يجعل شكلها مستعاراً (من القالب)، والجص قبيح كذلك، لأنه يتشكل بكل الأشكال. وأجل الأشكال — كما نعرف — يفقد كثيراً من قيمته إن كانت المادة المستخدمة طوع الإرادة. ومن باب أولى لا بد لنا أن نقرر أن كل ما هو تقليد لشيء أصيل، كالخشب أو الحديد أو الجص حين تقلد الحجارة، لا يساعد على اختراع أشكال جميلة، ولهذا كان معرض الفنون الزخرفية قبيح الشكل... ولن تصبح له قيمة إلا بفضل المعروضات الحقيقية التي استخدمت فيها مواد حقيقية، مثل مقعد من خشب صلب أو سجادة أو صحن مزخرف أو قطعة من عاج منحوتة أو جوهرة مصقولة» (٥٩).

هذه الحقائق مؤكدة جداً لدرجة يحسن معها في رأينا أن نتجنب الخطر الذي ينجم عنها إن نحن دفعنا بها لدرجة المبالغة أو طبقناها بلا تمييز، لأنه — كما سبق أن قلنا — لا يجوز اعتبار العمل في إجماله أساساً نهائياً للحكم، فقد يكون هناك عمل فني منعدم القيمة رغم الطاقة التي تكون متراكمة فيه والجهود التي تكلفها. ومن ناحية أخرى، لا ينبغي أن يكون العمل الناجح حقاً موضعاً للجد أو العرق الذي تصبب في صنعه. «فالفن هو المقدرة على إخفاء الفن، كما يقول جويير. فعليك إذاً أن تستخدم المبرد لصبغ الشيء، لكن عليك أيضاً محو آثار هذا المبرد، وعلى الأقل ترك ما يجب تركه من هذه الآثار... وكل شيء في هذا على جانب من الدقة والتباين والاختلاف. فلماذا مثلاً نحتقر المواد اللينة؟.. ألا توجد من

أنواع الطين المجفف بالنار أو المعجونات المطاطة ما يفوق الحجارة والرخام ؟ إن استبعاد كل المواد المقلدة معناه الخلط بين الفن وعلم الأخلاق ، إذ أين ينتهى خداع البصر المشروع ، وأين يبدأ الكذب الفنى ؟ إن نحن فرضنا أن لهذا التعبير الأخير معنى ؟ ... أيمكن امتداح الزجاج المصبوب فى قوالب آلية أكثر من الأسمنت المسلح الذى يصب بالآلة ثم يستخلص من القالب ، لابد لى ننتهى من هذه النقطة أن نلاحظ أن آلان يميل إلى الشعور بالقوة أكثر من ميله للرشاقة الفنية . إن هذا من حقه ، لكن من حقنا أيضا أن نذكر القارىء أن المجالات فى جنة الفن متعددة .

عندما يقول مصور ما عن لوحة ما : « هذه هى أصول المهنة » ، فإنه يريد أن يقول : « ليس هذا فن » ، لكن الواقع أن الفن أحسن من المهنة بكثير ، كما أن الفنان أكثر من صاحب الحرفة بكثير . والذى يميز أحدهما عن الآخر قبل كل شئ هو — على ما يلوح — أن صاحب الحرفة ينقل نموذجا ، فى حين أن الفنان يخترع شكلا . ومرة أخرى نقول إن هذا الشكل لا ينبثق عن العقل منذ اللحظة الأولى ، بل إنه يظهر عندما يتلامس والمادة ويتضح تدريجيا مع عملية التنفيذ . أما العامل فهو لا يهتم بمثل هذا البحث وتلك التحسسات ، وذلك العمل الجاد المتواصل . فهو يتلقى مقدما تصميم المنزل أو رسم قطعة أساس أو صورة تفصيلية لثال ما ، وعليه أن ينفذ ذلك التصميم أو هذا الرسم كما هو بكل دقة ممكنة ، ولا يتعين عليه حتى إذا استطاع ذلك ، أن يقدم من قسه للمادة ما تتطلبه منه ، وإن هو فعل هذا لذهبت عنه صفة صاحب الحرفة . وكلما سبقت الفكرة التنفيذ أو نظمته كان الأمر أمر صناعة لا فن » (٦٠) . مثال ذلك إذا أخذنا نموذجا لمنظر صلب المسبح أمكننا إنتاجه من الخشب ومن الحديد ومن البرنز والجص والحجارة . ولا شك فى أن هذه المهنة مفيدة ومشرفة للغاية ، لكنها ليست على أية علاقة بالفن . وعلى عكس ذلك ، كما قلنا ، يستطيع عامل صاحب حرفة ، مهما تكن بساطته ، أن يقوم بعمل فنان ، إن أوحى إليه الموضوع

خلال عملية التنفيذ بشكل جديد ، حتى ولو كان هذا الشكل معبراً عنه في جزء تفصيلي في الزخرفة ... فكم هناك من فنانين حقيقيين لم يقوموا في حياتهم إلا بزخرفة زوج من « قباقيب » خشبية ...

وهناك فرق آخر يتلخص في أن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدماً ، في حين أن الفنان — على عكس ذلك — يخترع وسائله الخاصة به ، وهو قادر على تحسين طريقته في العمل وعلى تعديلها وتكييفها ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا في حدود محدودة نسبياً ، ويقصد عمله ، لاجماله بوجه خاص ، لأنه يرى إلى الفعالية لا إلى الجمال . والفنان من جهته يندمج في طريقته التنفيذية الخاصة به ، وهو يفيد دائماً من معرفة « خبايا » والتفاصيل المهنية وغوامضها . ومع ذلك فهذه الطرق التنفيذية العادية التي يجرى تعلمها لا يفتأ أن يتعدها ، وهو في هذا يخاطر أحياناً بفنّه ، قاصداً إلى اختراع الجديد منها ، الذي يصبح ملكاً له وحده . والواقع أنه لا بد لنا أن نفهم أن الطريقة التنفيذية في الفن ليست وسيلة دون علاقة بالهدف المنشود . فابقوله الموسيقى والمصور والشاعر هو بعينه طريقته في القول . من وجهة النظر هذه تتطابق الطريقة الفنية لكل منهم بشخصيته ، لهذا كانت البحوث الفنية في نظرهم ذات أهمية كبرى ، وهي ليست عوامل مساعدة لتحقيق العمل الفني ، بل هي الفن بعينه ، باعتبار الفن لغة وطريقة للتعبير . ومن هنا نفهم أن الإبداع الفني شيء يختلف تماماً عن استغلال الموهبة المتصلة بالممارسة استغلالاً تحسب ، كما هي الحال بخصوص ممارسة المهنة عند العامل الحرفي .

هذا صحيح ، بمعنى أن كل عمل فني جديد عبارة عن تكييف جديد لجميع الوسائل التنفيذية ، بالنسبة لفنان لا يقنع أبداً بما قفذه ، إن كان حقائقاً . ويكتب أوديلون ريدون في هذا فيقول : « إن المصور الذي انتهى مرة أخيرة إلى إيجاد وسائله الفنية لا يرضى ، فهو يستيقظ كل صباح دون حماسة ، يمارس العمل الذي بدأه بالأمس ، في هدوء وطمأنينة ... هذا

الرجل أشك في أنه يشعر بضيق ما ، هو نفس الضيق الذى يشعر به عامل يستمر في مهنته التى لا يضيئها وميض جديد غير متوقع ، وهو لا يشعر بالآلام المقدس الذى ينبع من اللاشعور والمجهول، ولا ينتظر شيئاً مستقبلاً.. إلى أحب مالم يسبق ظهوره أبداً ، (٦١) .

والفنان ليس في حاجة إلى الصانع ، لأنه هو بنفسه لدرجة كبيرة عامل حرفي ، ولكن العكس غير صحيح ، بمعنى أن العامل صاحب الحرفة لا يستطيع الاستغناء عن الفنان . ويعنى هذا أن العامل الحرفي نفسه لا بد وأن يزيد الفن من خصبه ، وإلا وصل لدرجة الانحطاط واختفى ، وهذا ما حدث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين ، حيث تقوضت ممن فنية متعددة كانت قبل هذا على جانب من الرخاء ، مثل ممن تشكيل الحديد والآباتوس والحزف والتجليد وزخرفة الزجاج ، وكلها أخذت أصولها أولاً من الفن ثم سقطت إلى درجة الصفر بعد أن اختفى جمال أعمالها وضاعت مصنفاتها ، وبعد أن أصبح الذى يعرض منها باسم الزجاج المزخرف عبارة عن قطع من الزجاج الملون ، مقطوعة بأى شكل ومصفوفة بطريقة ارتجالية . لكن كم من الفنانين اليوم يهتمون مع ذلك من جديد بهذه المهن ، وقد أخذوا من بضع عشرات من السنين يعودون بفنونهم هذه إلى الازدهار ، لأن الأشكال الجميلة ونوعية التنفيذ والقيمة الجمالية لأعمالهم قد عرفت كيف تستعيد قيمتها في نفس الوقت . لأن هذا لا يعنى شيئاً، غير أن كل شئ يحدث كما لو كانت الحرف لا تتضمن في ذاتها قوة كافية لتعيش ، قوة لا تستطيع الحرف إلا أن تستعيرها من الفن والفنانين ؛ وهم وحدهم الذين يمتلكون الحصب الإبداعي والاختراع التشكيلي والتدقيق في التنفيذ ، وكلها عناصر مجدية لها أثرها البعيد الذى يذهب ليتخطى مجالها هي ، ويسمو بأشدد الأعمال الإنسانية تواضعاً .

الجزء الثاني
علم ظاهرات الفن

«يرى يونج ان ممارسة الفن نشاط سيكولوجى ، أو نشاط بشرى ينبع من بواث سيكولوجية . وهو يصفته هذه - أو يجب أن يكون - موضوع دراسات لعلم النفس . وتحدد هذه الحقيقة فى نفس الوقت بوضوح ، الحدود التى يمكن فى إطارها تطبيق وجهات النظر لهذا العلم ، ويمكن لهذا الجزء وحده من الفن الذى يحوى كيفية التكون الفنى أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، لكن الجزء الذى يبحث فى عصارة الفن نفسه لا يمكن أن يكون كذلك ، نقصد ذلك الذى يبحث عن معرفة ماهية الفن فى ذاته ، وهو الذى لا يمكن أبدا أن يكون موضوع بحث سيكولوجى ، بل يمكن لحسب أن يكون موضوع بحث جمالى فنى » (١) .

هذه هى الفكرة التى يتعين علينا بحثها أساسا: فبعد دراسة سيكولوجية الفن لا بد لنا من أن ندرس ظواهرية الفن . لكن مامعنى « البحث الجمالى الفنى » الذى يتحدث عنه يونج ، ذلك الذى « يدفعنا إلى معرفة ماهية الفن فى ذاته » ، وإلى « استخلاص ماهيته » إن لم يكن - كما هو مفهوم اليوم - تحقيق ظاهرى ؟ فنحن بصدد توضيح عصارة ظاهرية روحية بناء على تجربة حية تستخلص من منبعها وتوصف وصفا موضوعيا قدر المستطاع . والفن إحدى هذه الظواهر ، وكل الذين عرفوا تجربته المباشرة ، كالفنان المبدع ، ومعه أيضا الرجل الذى يتمتع بنوق فنى ، والمهاوى الذى يعلم ببواطن الفن ، والعارف للأعمال الفنية الكبرى المتعود عليها ، كل أولئك يستطيعون تقديم المعونة لنا ، بل ويجب عليهم ذلك .

إن الظاهرية لا تسلك فى عملها طريق التناقض المنطقى ، والحقائق العميقة التى تبحث ، شأنها شأن أى موضوع يتعلق بالوجدان المباشر ، بل لا تسمح بأن تظل جيئة مذاهب معينة ، ولا يستطيع العقل أن يكون لنفسه عنها فكرة إلا عن طريق التمييز والتقريب . وهكذا يصبح شرح « معنى الفن فى

ذاته ، هو بنفسه شرح ما ليس بفن ، ويصبح الطريق العكسي هو الوسيلة الأولى للتوصل إلى هذه الحقيقة الغامضة . وبذلك سوف نمنع المسافر الباحث عن بلاد العجائب من أن يسلك الطريق الخاطئ ، وسوف نشير له للطريق السليم ونقول له : اذهب إلى أبعد من ذلك . . . إلى أبعد من ذلك أيضا . . .

وتطبيق هذه الطريقة يمكننا من اختيار مجال البحث في أى من الفنون كالنصير والشعر والموسيقى . وتحديد عصارة هذه الفنون يعنى أولا تمييزها عن كل ما يحتمل أن يختلط بها ، وأساسه تقليد الطبيعة وصياغة آراء نبيلة أو بارعة . ونظراً لأن الملاحظات الخاصة بهذه النقطة يمكن أن تنطبق على الفنون الأخرى ، فإن الفصول الآتية من هذا الكتاب سوف تتخذ شكل محاولة لكشف أوليات علم الجمال ، ويمكن لهذه الفصول أن تصل إلى هدفها ، إن هي تمكنت من جذب الجاهل بهذه الأمور نحو مدخل التجربة الفنية ، ومن إعداده للدخول في عالم الفن .

الفصل الأول فن التصوير والطبيعة

« يا للغرور فن التصوير الذى يجتنب الإعجاب وهو يقلد الأشياء التى
نشعر بالإعجاب نحو أصولها فى الطبيعة ١١ » (١) . إن باسكال حين يقول
هذا يعيب على الناس جهلهم لهذا الفن ، لكنه إذ يفعل هذا لا يخلو من أن
يقاسمهم الرأى فيه . وفى نظره ، وفى نظر هؤلاء الناس ، يعتبر التشابه
بين الفن والطبيعة أساس فن التصوير . أليست فنون التصوير والنحت
والنقش والتصوير كلها — كما يقال — فنون تقليد ؟ ألا يعتبر العمل
مكتملا إن هو أعاد إخراج النموذج الأسمى كما هو فى الطبيعة قدر المستطاع
ولدرجة يوم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة ؟ يحكى سيليك أن الناس
كانوا يمتدحون « زوكيس » لأنه صور أعنابا تشبه الأعناب الطبيعية لدرجة
أن الطيور كانت تأتى لتلتقطها ١ (٢) . واليوم لم يتغير جمهور الناظرين ،
ولننظر مثلا فى المستشفى الرئيسى بمدينة باون ، حيث نجد الزوار يقودهم
الدليل وهم ينظرون بمنظار مكبر إلى لوحة « يوم حساب الآخرة » للصورة
فان دير ويدن ، ويرون فيها شعر نساء حكم عليهن بدخول الجحيم ، ناعما
أملس ، ويقولون : « يا للجمال ! ! ! » إنك تكاد تحصى الشعر واحدة
واحدة ! ! ! »

والحقيقة أن باسكال — ومعه الرأى العام كما يصوره — يخطئون جميعا .
ففن التصوير ليس فنا تاما ، لأنه لا يكتفى بإعادة تصوير الكائنات كما هى
تصويرا تشابها فحسب ، فى الوقت الذى يعيد فيه تصويرها تجدها فى الواقع
يفعل شيئا آخر غير تقديم صورة مطابقة للأصل ، لا فائدة فيها ، فالصوير
ليس بأية حال نسخة من الطبيعة . والواقع أن الإعجاب الذى يقف عند

حد المهارة في تصوير الواقع في دقة كبيرة إعجاب يفقد طريقه أصلا . وهنا نمسك بفتح تفهم الفنون التشكيلية ، ومشكلتها في هذا تطابق المشكلة الخاصة ببعض فنون الأدب : ألا يقوم مؤلف القصة أو المسرحية كذلك بتصوير التقاليد والعادات والعواطف والأعمال ، بل والأشياء والمناظر الموجودة في الطبيعة ؟ ألا يؤكد الناس أن أجل أعمالهم هي التي يكون فيها تصوير كل هذا أشد ما يكون إخلاصا وحيوية ومطابقة للحقيقة ؟ .

بحث في المذهب

لقد ساعد أصحاب نظريات الفن ، والفنون أنفسهم عندما كانوا يقومون بتعليم فنه ، في فرض هذه القاعدة . وفي الغرب على الأقل نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسي في جميع فنون الشعر ، مهما صعدنا إلى العصور السابقة . لكن يجب أن نحذر من هذا الاعتقاد ، لكن إذا فحصنا الأمر بانتباه ومحسنا هذا المؤلف أو ذاك ، مرغين إياه على أن يوضح نفسه ، أو ذلك النص بوضعه وسعا النصوص المحيطة به ، لا تضح لنا أن هذا التقليد الذي طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبدا للأصل ، وأنه لا يرى إطلاقا إلى إعادة تصوير الأشياء تصويرا آليا . . فبدأ التشابه يجرى تصويره دائما بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه ويتلخص في ضرورة الذهاب إلى ما بعد الطبيعة كما تراها أعين عادية .

إننا نعرف تشدد أفلاطون فيما يتعلق بالشعر والفنون بوجه عام ، لأنها تقف عند حد ترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للأشياء ، في حين أن الفلسفة تصل إلى أعماقها الحقيقية . وهو هنا يتساءل : «ما هو الهدف الذي يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة لكل موضوع ؟ أهو تمثيل الشيء كما هو أو ما يظهر له كما يظهر ؟ أهو تقليد المظهر أو تقليد الحقيقة . ؟

إن فن التقليد إذا بعيد عن الحقيقة ، ويصور لنا مثلا صانع أحذية أو

نحاراً دون أن يكون على علم بمهنة أيهما . . إنه إن فعل هذا ، ولو كان مصوراً طيباً لن يندفع حتى الأطفال أو الجيلة . وكذا الشاعر الذى لا يعرف ماهية الرذيلة أو الفضيلة أو مختلف أنواع النشاط الإنسانى كالحرب والسلام اللذين يدعى وصفهما : وهكذا ، « نحن نتفق بما يكفى حول نقطتين : أولاًهما أن ليس لدى المقلد أى علم بسيط بالأشياء التى يقلدها ، وثانياًهما أن المقلدين الذين يطرقون شعر المأساة مقلدون بأقصى درجة يمكن أن يصل إليها التقليد ، (٣) » .

هكذا نرى أن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون يتعرض لنقد الفنون الجميلة ، ويتركز هذا النقد حول فكرة التقليد ، وهى وجهة نظر ضعيفة لرجل سياسى وعالم أخلاق لم يتبناها أفلاطون دائماً فى دقة كافية . أليس الجمال فى مذهب « الوليمة » هو الحقيقة العليا التى تنبثق عنها الأشياء الجميلة وبالتالي الأعمال الفنية ، والتى تغذيها بالحقيقة . والواقع ؟ ألم يعرض كتاب « بارمنيد » فيما بعد فلسفة رياضية تصبح فيها الأعداد عصاراة الأشياء ويرمى فيها الجمال إلى مطابقة المروض ، والتناسب والتناسق ؟ إن أفلاطون يرتبط بفن النحت فى عصره ، ومن هنا كتب « قانونا ثابتا » لتصوير الجسم البشرى ، أى تصوير نموذج مثالى تحدده العلاقة الدقيقة بين الكل والأجزاء . ويستبعد فيه أفلاطون كل ما يتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ومهما يكن من أمر فقد قال أفلاطون فى وضوح إن تقليد الطبيعة لا يمكن ، وقال أيضاً إنه مهما يكن هذا التقليد مكتسباً فإن يقدم لنا بهذا الكمال عملاً فنياً ، وعندما نعرف أن الشيء الذى أراد الفنان تصويره على اللوحة أو على الرخام رجل ، وأنه عبر فى إخلاص عن جميع أجزائه باللون والشكل المناسبين ، فهل ينتج عن هذا بالضرورة أن نحكم بعد إلقاء نظرة على اللوحة بأنها جميلة أو قبيحة ؟ إننا فى هذه الحالة نكون قد أصبحنا جميعاً

على علم تام بفن التصوير . إنك على حق — وفيما يخص هذا التقليد بوجه عام — سواء أكان في التصوير أم في الموسيقى أم في أى نوع آخر ، ألا يجب — لسكى يكون الإنسان حكيماً على علم بالأمور — أن يعرف هذه الأشياء الثلاثة : وأولها الشيء الذى يجرى تقليده ، وثانيها ما إذا كان التقليد صحيحاً ، وثالثها ما إذا كان التقليد جميلاً سواء كان هذا التقليد قد جرى بالكلام أو بالأغنية أم بالوزن (٤) . ففما عدا قاعدة التشابه إذا ، توجد قاعدة لا شك أنها غامضة ، وفي نفس الوقت متميزة وهى قاعدة الجمال .

والمعلوم أن عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكى الذى تبعه ، يدينان بالكثير لأفلاطون . . . ولقد كتب أحد المعجبين به : ويدعى البيرقى في عام ١٤٣٥ ، كتاباً بعنوان « نظرية في فن التصوير » حيث قال : « إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة . . . والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرتبة . . . ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة . » وليونار لا يحدد أى قاعدة أخرى غير هذه حيث يقول : « إن التصوير يمثل بالنسبة للحواس أعمال الطبيعة بكل واقعية وتأكيد . » وجاء القرن التالى ليكرر نفس النظرية ، حيث يقول بوالو : « إنه ما من شيء جميل غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها هى التى نجها . » ثم هاك لافونتين يقول : « إنه لا ينبغي أن نبتعد عن الطبيعة خطوة واحدة . » ولا شك أن هؤلاء جميعاً يتحدثون في الأدب غير أن فن التصوير في عصرهم ظل دائماً في المرتبة الأخيرة من تفكيرهم . مثال ذلك كورنى الذى يتحدث في مقدمة مسرحية « ميديه » حديثاً عابراً عن التصوير فيقول : « ليس المهم في تصوير وجه الإنسان أن يكون جميلاً ، بل أن يكون التصوير مشابهاً للأصل . »

رغم هذا فإن التشدد في ضرورة التقليد الدقيق يخف بفعل شروط

أخرى ؛ لأن الطبيعة المفروض تصويرها في الواقع هي الطبيعة العامة ،
والثالثة ، التي استبعدت عنها خصائصها ودقائقها ، وكل ما يشوبها .
وهكذا كان لوبران يمتدح بوسان لأنه حذف في لوحاته « الأشياء العجيبة
التي قد تضايق أعين الناظر إليها . . . » (٥) . وهكذا يصبح عمل المصور ،
كعمل الشاعر ، أن « يزين ويرفع إلى أعلى ويجعل كل شيء » (٦) . وأكثر
من هذا أن هذه الطبيعة الثالثة قد فهمها الأقدمون وعبروا عنها أحسن ما
قد يفعل آخرون إلى الأبد . وهكذا يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة
من خلال الأعمال الفنية للأقدمين ، ولعل أقصر طريق لتقليد الطبيعة هو
تقليد القدامى . وهكذا كان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة في
المدارس « لتعليم الشباب وتدريبهم أولاً على فكرة الجمال ، الأمر الذي
يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم . . . وإذا ما بدأت في تعليمهم منذ البداية كيف
يرسمون من واقع الطبيعة فإنهم لن يصلحوا لشيء . لأن الطبيعة تكاد تكون
دائماً ضعيفة هزيلة » (٧) .

ويلوح أن بوسان يذهب في آرائه بهذا الصدد إلى أبعد من ذلك بكثير ،
رغم إيجاز أحاديته وغموضها ، فهو يقول بأن « التصوير تقليد ، ولكن
هدفه اللذة » (٨) . وهكذا يصبح التقليد عديم القيمة عدا أنه وسيلة للذة .
أما عن نظريته الشهيرة الخاصة بما يسمى « الصيغ » ، فإذا لم تكن مخطئين
في تفسيرنا لها ، فإنها تبدو حديثة لدرجة تدعو للعجب . وتقصد بها أن
المصور يرمى إلى الإيجاء أكثر منه إلى النقل . ولهذا فهو يرتب الخطوط
والألوان والأضواء والظلال تبعاً لما يهدف إليه ، وبالطريقة التي يريد أن
يفتح بها عمله ، مثله مثل الشاعر الذي ينتقي الألفاظ التي تتفق نغمات نطقها
مع موضوع القصيدة (٩) .

والكلاسيكية الحديثة التي يتبعها « انجر » ، تتطلب أساساً الخضوع التام
للطبيعة ، فلا بد - بناء عليها - من تصوير النماذج كما هي ، وهو يقول

هنا : « انظر . . . إن القدامى لم يصححوا في نماذجهم ، وأقصد بهذا أنهم لم يغيروها إلى ما هو مخالف للطبيعة . . . فإذا اعتقدت أنك بمستطیع تصحيح ماترى ، فإنك لن تصل إلا إلى الخطأ والموج والمضحك ، (١٠) ويحكى أن بعضهم قد أخذ بهنّه يوماً بأنه أضنى جمالا على لوحه المسماة « أوديب » ، فقال له محتجا : كيف أضنى عليها الجمال ؟ بل لقد نقلها نقلا ، (١١) .

مع ذلك فإن أنجر قد اهتم بأشياء أخرى غير النقل الدقيق ، فهو يأخذ في اعتباره أولا « الشكل الجميل » ، ومن هنا كانت مبادئه الآتية : « كلما قسمت الأشكال أضعفتها . . . لا بد أن تعطى الصحة للأشكال . . . وكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال وازدادت القوة . . . لا بد أن تنتهى تماما بالقلم والفرشاة كما تنتهى بالصوت ؛ فدقة الأشكال كدقة النغمات . . . » (١٢) وهكذا نرى أن الأمر يعنى « النقل نقلا » — كما قال .

لكن هل يعنى هذا أن هناك تناقضا في أقوال سيد التصوير ؟ كلا . . . إنه كان يريد أن يصور ، وكان يصور حقا كل ما كان يرى . . . لكن الأقدمين والكلاسيكيين هم الذين علّوا عينه كيف تبصر . أما الأشكال الجميلة ، فقد كان يجدها في الحقيقة لأنه كان يبحث عنها . . . وهكذا كان إدراكه الحسى يقوى بفعل خياله ، وهو كذلك ، حتى قبل سيزان كان « يعيد مصورات بوسان طبقا للطبيعة ، لا طبقا لقوانين مجردة . ولقبه كان يقول « لا ينبغي تعلم الشكل الجميل ، بل يجب لإيجاده في نموذج » . وكان يقول لتلاميذه : « هل تظنون أنى أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلاح على تسميته « الجمال المثالى » شيئا آخر غير ما فى الطبيعة ؟ إن مثل هذه البلاهات هى التى أدت فى العصور الرديئة إلى انحطاط الفن . أنا أرسلكم هنالك لتتعلموا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة ؛ لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة . . . ولهذا يجب أن تمشوا منهم وتأكلوا منهم » (١٣)

وإذا كان هناك من يعبد الطبيعة بكل أشكالها ، فهو ولا شك رودان .
 فيها هو ذا ينصحن في كتابه « العهد » الذى يبدأ به أحاديثه عن الفن بأن
 « تكون الطبيعة إلهاً الوحيد . . . وأن تؤمن بها إيماناً مطلقاً ، وأن نتأكد
 من أنها لن تكون قبيحة ، وأن نحدد أطباعنا فى أن نظل مخلصين لها ، (١٤) .
 وتصل دقته فى هذا للدرجة يتجنب معها النظر إلى الوضع الذى تكون
 فيه نماذج هوفيقول : « صياد الحقيقة ، باحث عن الحياة » . « أحب وأفضل
 الإمساك بحركات ومواقف تنتجها الأجسام الحية تلقائياً . . . وأنا فى كل
 شئ . أطيع الطبيعة ولن أدعى أبداً أنى أفرض عليها شيئاً » ، ذلك « أن الأمر
 لا يخرج عن الرؤية » . مهما يكن فإن هذا لا يجب تجاه علم الجمال « والمبدأ
 الوحيد فى الفن هو تقل ما زى » ، (١٥) .

ويعترض المتحدث إلى رودان فى حين أنه مضطر لأن صبح التعبير ،
 إلى تعديل الطبيعة ، حيث إن قالب الجسم الحى لن يعطى تماماً نفس
 الإحساس الذى يعطيه تمثاله . ويوافق رودان محدثه على ذلك باعتباره أن
 القالب لن يعطى إلا الشكل الخارجى ، لكنى — هكذا يضيف — أصور
 بالإضافة إلى ذلك ، روح الشئ التى هى ولا شك جزء من الطبيعة .
 ونحن نوافق على ذلك ، لكن ما من شك فى أن نظرية تقليد الطبيعة قد
 أخذت هكذا فى الاتساع بدرجة ملحوظة . . لأنه فى نظر المثال رودان
 يعتبر أهم شئ . هو « الحقيقة الداخلية التى تظهر تحت شفافية الشكل » ؛
 وهى التى يسميها « الخاصة » . وها هو ذا يقول لنا شارحاً رأيه : « إن كل
 حياة تظهر فجأة من مركز ، حيث إنها تتولد وتنضج من الداخل إلى
 الخارج . . . وهكذا فى المثال الجميل ، نجدنا « تنبأ دائماً بدفع داخلى
 قوى » . وبهذا فإن نقل النموذج لا يساوى شيئاً إن لم يكن يعطى شعوراً
 بهذا الدفع ، وإن لم يكن يظهر « كحقيقة داخلية ترجعها حقيقة من
 الخارج » ، (١٦) :

وفي إطار هذا يستطيع رودان أن يؤكد ، « أن القالب أقل حقيقة من التمثال الذي يقوم بتحقيقه » . ولعلنا أيضا نفهم مغزى ما ينصح به قائلا : « كونوا واقعيين أيها الشباب ، لكن هذا لا يعنى أن أقول : كونوا على جانب من الدقة مع جمل وسطحية » . فبالنسبة له نجدد يسمح لنفسه ، مع احتجاجه ضد هذه السطحية بأن « يزيد من وضوح الخطوط التي تعبر عن الحالة الروحية التي يريد تفسيرها أحسن وأشد من غيرها » . وهكذا فهو يحتقر التفاهة السطحية ، التي لمن نفهم شيئا في ملخص جرى ، ويحتقر « الجملاء » الذين يتمسكون « بالدقة غير المعبرة في التنفيذ » ، فهو يرى أن في تصوير الشخص المعين ، لابد من « الشبه » باعتباره عنصراً لاغنى عنه ، وباعتباره أيضاً « شبه روح » فحسب . ولهذا فهو لن يقول كما يقول « الواقعي المتطرف » ، إن لون رافائيل غير صحيح مادام « الشعراء يحدونه دقيقا متقنا » (١٧) .

تأمل في أعمال الفنانة

رأينا بناء على حالات نموذجية أنه عندما يتحدث المصورون والمثالون عن تقليد الطبيعة ، فإنهم لا يفكرون عادة في الحقيقة السطحية العادية المباشرة ، فإذا فحصنا أعمالهم وجدنا أن الفنان لا يكون ناقلًا للطبيعة كما هي . ولا بد إذا أن نقول بعكس هذا ، كما يقول أوشكار ويلد . . « إن الفن يبدأ حيث ينتهى التقليد . . » . هذا القانون صحيح كما سنرى ، حتى بناء على ما نراه في أعمال المصورين الذين يقولون بأنهم واقعيون ، وصحيح من باب أولى بناء على أعمال الآخرين مثل ديلاكروا الذي يندد بما يسميه « التصوير الفوتوغرافي في فن التصوير » ، ويصبح مندداً بلوحة « المتراس » للصور ميسونيه بقوله : « ما أفضح هذه الواقعية » . (١٨) .

وبصرح كوريه بقوله : « أنا لا أصور ما أرى » . لكن لم يكن هذا

هو المبدأ الذى أخذ به جميع المصورين ، لأنهم إذا لم يكونوا قد صوروا ما رأوا لأصاب الفقر متاحفا وقصورنا وكنائسنا ؛ ذلك أن العلاقة بين التصوير والحقيقة يمكن أن تكون متعددة الأنواع ، كما أثبت ذلك جيداً الأستاذ سوريو (١٩) فيما أن تقوى هذه العلاقة وإما أن تضعف ، وذلك طبقاً للأذواق وأنواع الفن والمدارس ، وأحياناً يلجأ عالم التصوير صراحة إلى عالم الواقع . فإذا كان هذا الرجل أو تلك السيدة قد عاشت فعلاً وصوره أو صورها مصورون من مدارس مختلفة ، فهل صورته أو صورها كلهم كما كانوا وبنفس الطريقة ؟ . . . هذا هو السؤال . . . لكن ما من شك فى أن الفنان فى جميع الأحوال قد أرادهما يشبهان الحقيقة . . . وقد يكون المصور الواحد قد صور الشخصية عدة مرات بأشكال مختلفة كما هى الحال بالنسبة لصورة أسرة « أرنولفينى » للصور فان ذلك .

لكن فى حالات أخرى يصبح الأمر أمر مطابقة للحقيقة أكثر منه أمر تشابه ؛ مثال ذلك لوحة « أركاديا » للصور بوسان ، وهى لوحة خيالية بحتة ، ومع ذلك فهى مقبولة ؛ لأن المناظر التى يقصها الفنان منها أو التى يستعبدتها فى ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف قطعاً ، ومع أن النواحي التاريخية والجغرافية التى نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة ، فإنها تخضع لخواطر الفنان وهواه ، الأمر الذى لا يحد كثيراً . الحق أنه لا توجد هنا مطابقة للحقيقة ، وإن الارتباط بالواقع يمتد بشكل آخر حيث نرى يهود عصر يسوع وهم يتزهون وقد ارتدوا أحذية طويلة ومعاطف ملكية ، وحيث نرى مدينة القدس وقد أحبطت بحواط ذات شرفات وطواب كعدن العصور الوسطى ، وحيث نرى بلاد يهوذا وقد غطاها الجليد يوم عيد الميلاد . والشئ الذى يصوره المصور يمكن أيضاً أن يتخلص إن لزم الأمر من أشد قوانين الطبيعة ثباتاً وأكثرها عموماً : ففى صور صعود العذراء وتمجيد القديسين ، نرى الأجساد كما

لو كانت تسبح وتطفو وتصعد في الهواء ، دون النظر إلى فكرة الجاذبية الأرضية . هنا يقضى العرف على الواقع . . لكن ما القول عندما تذهب الأشكال الطبيعية عن الأشياء وتغيرها تغييراً كاملاً من عنصرها الأصلي بحيث يستحيل تمييزها ، وهذا برغبة الرسام نفسه ؟ لقد منح بعض كبار الفنانين أنفسهم في الماضي هذا الحق باسم الحرية ، ولدرجة لا يستطيع سادة الفن اليوم أن يفعلوا مثلهم ، ولا حتى جيروم بوش أو بيكاسو الذى لعب أكثر ما لعب الفنانون بالأشكال البشرية . هكذا كان أيضاً كل من جوياء ورينون حين رسموا على لوحاتهم ، كل بطريقته ، ووحشاً ولدت في عقولهم لحسب . فهل يمكنك القول بأن هذا التصوير نقل عن الطبيعة ؟ .

من ناحية أخرى لا يمكن أن ينطبع نظر الفنان وعقله على لوحة ملبوسة ترسم عليها مناظر الطبيعة كما هي . فالإدراك الحسى ليس استقبالا سلبيا بأى حال ، وهو لدى الفنان بالذات أقل ما يمكن سلبية . قارن مثلاً صورة فوتوغرافية لأحد شوارع مونمارتر الصغيرة باللوحة المقابلة التى رسمها أوتريللو ، أو الحص صورة شخصية معينة كما رسمها اثنان من الفنانين أو أكثر ، كصورة «مسيو شوكيه» كما رسمها كل من رينوار وسيزان ، أو كصورة الشاعر «ما للارميه» كما صورها كل من مانييه ورينوار وجوجان ، تجد الفرق وقد قفز إلى عينيك . . . سترى فى اللوحات حقاً شارع مونمارتر وصورة مسيو شوكيه وصورة ما للارميه، ولكنها فى كل حالة مصورة بخواص فردية هى خواص كل من أوتريللو ورومانيه ورينوار وسيزان .

والمشكلة التى ستعرض لنا هنا أن تعرف ما إذا كان المصور يدرك الأشياء أحسن مما يدركها الرجل العادى ، أو إذا كان يعرف خصائصها

بشكل أكثر عمقا أو أكثر قرابة . فلنؤجل هذا مؤقتا ولنقل إنه في جميع الحالات يمتلك كل فنان نظرتة الخاصة به والتي يؤكد بها وجوده في عمله الفني ، وهذا الوجود ضرورى لازم متعسف كما هو الشأن في لوحات فان جوخ في أواخر سنوات حياته ، أو كما هو الشأن من حيث سلطة الرجل المحرم في لوحات رامبراند ، أو وجود هادى . طيب في لوحات فيلا سكير ، أو وجود يريد أن يمحو نفسه بنفسه في تواضع ، في لوحات لوفان وشاردان .. ولكنه وجود مهما يكن الأمر ... وفي الحالة التي لا توجد وتظهر فيها شخصية المصور تصبح اللوحة قيمة الوثيقة لحسب ، حكمها حكم « كليشيه » في الملاحظات ، ولن تكون لها قيمة العمل الفني .

وفي هذا المعنى يجب أن نفهم كلمة زولا من أن « العمل الفني ركن من الخلقية ينظر إليه خلال مزاج الفنان » (٢٠) . وهذا تعريف مختصر نوعا لأن الأمر أكثر من أن يكون مزاجا . لكن لماذا نأخذ من أديب كزولا تعريفا طالما قال به وكرره الفنانون أنفسهم ؟ . . . فهناك شاردان « مصور الحقيقة » إن كان هناك مصورون للحقيقة ، يقول : « من منكم قال إننا كنا نصور الألوان ؟ إننا نستخدم الألوان ولكننا نصور بالعواطف » . وهاك ديلا كروا : « هوروماتيكى ذونوايا كلاسيكية يقول : « إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ؛ إذ يجب أن تنظر في نفسك لا إلى ما حوالك » (٢١) وهاك أوديلون ريدون المصور المنطوى على نفسه ، الحالم المنعزل يقول : « أظن أنى خضعت برضى للقوانين الخاصة التى أدت بى إلى تشكيل الأشياء التى وضعت فيها نفسى كلها » (٢٢) . وهاك أخير آف . ليجيه أحد سادة التصوير الزخرفى يقول : « ما موضوع اللوحة عندى إلا عذر أتنحله لإبداع مجموعة مطلقة من الأشكال والألوان تعبر عن حقيقة مشاعرى ، وهى الوحيدة التى تؤخذ فى الاعتبار وذلك بعيدا عن سراب الحقيقة الخارجية » .

فإذا كان المفروض أن يدخل هذا القدر من الذاتية في تخيل المصور فن الجائز أن يتوقع أن يقدم لنا عن الأشياء صورة تزيد أو تقل تشوهاً. إن هذه التشوهات هي التي تلفت أبصارنا بشدة عند المحدثين ؛ لأن الجمهور لم يعودها بعد . ونحن إذ ننظر إلى صورة وجه رسمة موديلاني مثلا نقول في أنفسنا : « إن عنق المرأة ليس طويلا لهذه الدرجة » . لكن هل كان قديما المصريين يتبعون الطبيعة كما هي حين صوروا الإنسان وكشفاه واضختان ، وجها لوجه في حين أن رأسه مأخوذ من الجانب ؟ وهل تبعها الرومان من مصوري الحوايط عندما صوروا المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه بقصد إبراز عظمته ؟ لقد كان لوجريكو يحدد الأشكال بحجارة قبل أن يفعل سيزان نفس الشيء في لوحة « العاريات » ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيبا في الإبصار ، ولقد كان هذا الفرض عسير الإثبات ، بل وكان في غير موضعه ؛ إذا ما عيب الإبصار الذي يمكن أن يفترضه عند بيكاسو ، أو ماتيس ، أو آنجر قبلهم جميعا . ؟

ذلك أن آنجر هذا كان رساما مدهشاً بقدر ما كان مبسطا جرثا . ولعل قصة لوحة « الجارية الكبرى » لجديرة بأن تحكى هنا ؛ فهذه العارية الشهيرة التي تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تعتبر طبقا للواقع وحشا حاول الفنان تشريحه ، ولقد اكتشف بعض العارفين بهذه الأمور أن هذه « الجارية » كانت تنقصها فقرتان من العمود الفقري ، وأن أحد ثدييها لم يكن في موضعه ، بل كان موجوداً تحت ذراعها ، وكان هذا تشوها ضمن تشوهات أخرى عندها . ولقد حاول ا. ل. هوت ، وهو مصور أيضا . . . حاول مراراً أن يعيد تصوير هذا الوضع من واقع النموذج ، ولكنه صرح بأنه لم ينجح في ذلك أبداً (٢٣) .

فهل كان آنجر يحبل مهنته ؟ طبعاً لا ، لكن شعوره كان يهتز إزاء الحقيقة ، « وكان يعرف علم التشريح معرفة عميقة وبقدر ما يعرفها الطبيب

الجراح ، لكنه عندما كان يحدد نفسه أمام هذا النموذج الحي لم يكن يستطيع الاحتفاظ ببروده العلى ، بل كانت تتنابه حالة قلق شديد يكاد معها يفقد صوابه . . وهذه البشرة ذات التوجات المحببة ، والتجعدات التى تدعو للذة ، لم يكن يستطيع أن يقوم بشرحها بحافة القلم كما يفعل الجراح بالمبضع . . . بل إن هذه البشرة هى التى سوف تندمج فيه اندماجا ، وهى التى سوف تحول مذهبه العلى عن جسم الإنسان إلى مذهب عاطفى .. وهنا لن يصبح لعدد فقرات العمود الفقرى أهمية ، ولن تصبح هناك حقيقة تشرحية إذا كانت هذه الحقيقة على النقيض من الرؤية التى يقدمها له الجسد الذى يراه تحت عييه . . . وهكذا أحدث التشوه فى اللوحة ، (٢٤).

على أن هناك من المصورين قطعا من لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية فى نقل الطبيعة ، فهم يقتربون من الواقع ، إما لميلهم لهذا ، وإما لاعتناعهم بهذه الضرورة . وهنا لن يكون المصور جهاز تصوير آليا ، لأن الغرفة السوداء لا تكون الشكل ، فى حين أن الفنان يقوم بالتشكيل . ويكتب سيزان فيقول : « إن عملية التصوير الفنى لا تنفى نقل الهدف تقلا جامدآ » ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام فى ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة معناه تشكيلها ، (٢٥) والواقع أنه لا يوجد فن صحيح إلا منذ اللحظة التى يرتب فيها الفنان وينظم ويقوم بالاختصار بين مختلف عناصر المنظر الموجود تحت نظره . ولقد كان ديلاكروا يقول إن البقرية ليست « إلا موهبة التعميم والاختيار » .

وبتعبير آخر فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يفسر الأشياء وهذه

« الطريقة العقلية التي تنحصر في اختيار وجهة النظر الخاصة وتحديد المنظر وعزله عن البيئة التي تتمصه والتضحية بأجزاء معينة بقصد إعطاء الفرصة للناظر ليتخيلها بدلا من تصويرها مباشرة هي الفن . والفن أيضا معناه توضيح ما يجب توضيحه وإخفاء الأجزاء التكميلية ، أى الإشارة إلى الأشياء عن طريق الاستتار والسماح للناظر بتخيل ما لا يراه . هذا الفن العظيم ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آليا ، أحيانا عن طريق نقلها تماما كما هي ، وأحيانا أخرى عن طريق إهمالها لدرجة اللسيان . هذا التوازن العسير بين الحقائق القائمة يضطر الفنان إلى أن يظل واقعياً دون أن يكون دقيقاً ، إلى أن يصور لا أن يصف ، إلى أن يعطى انطباعات الحياة لا سرابها . وكل هذا يترجم بكلمة عادية هي في الواقع مصدر غموض وخليط كثيرين لأنها — أى الكلمة — لم تحدد أبدا تحديدا واضحا — أقصد « التفسير » (٢٦) .

هذا التفسير يفترض أن يقوم المصور بمحض إرادته بحذف أشياء وإضافة أشياء أخرى أحيانا . ويحكى عن المصور « كورو » ، أن « شخصا ما كان يقف في الغابة ، وينظر إليه وهو يصور لوحة ، وسأله الشخص بقوله : أين إذن ياسيدى أين ترى هذه الشجرة الجميلة التي وضعتها هنا ؟ وما كان من كورو إلا أن سحب غليونته من بين أسنانه — ودون أن يدبر ظهره ، أشار بماسوذة كانت في يده إلى شجرة بلوط كانت خلفهما ، (٢٧) لكن كما يقول مارلو عن كورو : « وهذه الطبيعة التي يحبها ، من إذاً يكون أقل خضوعا لها منه ؟ » (٢٨) إنه ينقلها بل يطورها . ومرة أخرى نقول : إن هذا التطور يتدجج في الرؤية نفسها . ويكتب ديلاكروا ما يستحق الإعجاب حول هذه النقطة فيقول : « إن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة » (٢٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية عند الحديث

عن آنجر الذى كان يرى حقيقة النسب من واقع اللوحات القديمة في نموذج، ويقدم لنا كورو في هذا مثلاً آخر، فقد كان يتنزه مرة في الريف وكان قد بلغ الهرم إذ ذاك، وسأله شخص عن جمال منظر الطبيعة في المكان فصاح قائلاً : « آه . . . لا تحدثني عن الطبيعة . . . فأنا لا أرى فيها إلا لوحات من يد كورو . . . »

وقبل اكتشاف التصوير الفوتوغرافي، كان الناس غالباً يقرنون فن التصوير بالمرأة، وقد أعجب الغرب بوجه خاص بهذه اللوحة الزجاجية التي كانت تلتقط مظاهر الحياة لقطاً دقيقاً . . . ويعبر ليوناردودا فنتشى، وهو مصور واقعى لإرادة، غير واقعى علمياً . . . يعبر عن رأيه في التصوير بقوله : « إن المرأة هى معلم المصورين . . . ويضيف قوله : « إن المؤكد أن لوحتك - إن كنت قد عرفت كيف تشكّلها تشكيلاً حسناً - سوف تترك أثر الشيء الطبيعي الذي تراه في مرآة كبيرة » (٣٠) .

كلا ! لأنه حتى إذا كانت اللوحة تنطوى على كمال الانعكاس في المرأة، فإنها لن تعادل الطبيعة تماماً وبهذه البساطة، ولم يخطئ ديلاكروا في هذه الناحية حين قال : « إن أكثر الواقعيين مضطرباً إلى استعمال بعض الوسائل المتفق عليها عامة لكي ينقل ما في الطبيعة، (٢١) . . . ومن ضمن هذه الوسائل المتفق عليها عامة تمثيل أشياء ذات ثلاثة أحجام على سطح مسطح، ومن ضمنها أيضاً تصغير الأشياء إلى مستوى أقل من حقيقتها، ومن ضمنها كذلك عزل منظر معين عن مجموع هو جزء منه، وتحديد حدود لما لا حدود له . . . وأخيراً من ضمنها الخط الذي يفصل بين الأشكال . ذلك أنه لا توجد في الطبيعة حدود تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة . . . ولا بد دائماً من أن نرجع إلى وسائل متفق عليها لسلك فن، هى في الحقيقة لغة هذا الفن . . . وإلا اضطرب الفنان إلى إجراء بروتات ملونة على لوحته بحجة أن الأجسام بارزة (٣٢) .

إلا أن بعض هذه النواحي المتفق عليها توجد فى التصوير الفوتوغرافى ، بل وحتى فى انعكاس الشيء فى المرآة . ويقول ماكس جاكوب : « إن كل شيء يظهر فى المرآة أجمل مما هو فى الطبيعة » . والسبب فى هذا ولاشك التحديد الذى يمارسه إطار المرآة وانعزال الشيء عن باقى الأشياء التى تحيط به . ونفس الشيء يحدث فى الصورة الفوتوغرافية حيث يظهر كل شيء أجمل من حقيقته . ولهذا كان للتصوير الفوتوغرافى قيمة فنية حقيقية لأنه يستطيع اختيار الأشياء ، ولأنه يتحكم فى الإضاءة وفى انتقاء زوايا التقاط المنظر ويكتب ديلاكروا ما يشبه هذه الملاحظة فيما يتعلق بالأجهزة الأولية فى عصره فيقول : « إن الصور الفوتوغرافية الطيبة هى التى تتركز على عدد بسيط من الأشياء وتترك أجزاء أخرى خيالية ، (٣٣) » . وبتعبير آخر ، يصبح المنظر المهتز منظرا فنياً لأنه يضمن بعض الغموض على الحقيقة المباشرة الجافة .

واستحالة قيام واقعية مكتملة أمر يثبتته كذلك اللا معقول ، فإذا كان هدف فن التصوير إعطاء صورة تخيلية للحقيقة ، فإن خداع البصر لا يصبح بوضوح « ما فوق الفن » ، الأمر الذى لا يمكن أن يدعى به أحد ، « إذ يتفق الفنانون ونقاد الفن على اعتبار هذا الاصطناع غير جدير بفنان عظيم . وصحيح أنه لا يمكن منع فنان من أن يمارس هذا النوع لمجرد إثبات قدرته الفنية ، لكن قد يكون من العسير إيجاد فنان يثبت أن خداع البصر هو قوة فن التصوير وكماله . وإذا كان خداع البصر هذا يصلح لمصورى المناظر السينمائية أو لديمكور المسرح ، فإنه لا يمكن أن يوجد فى فن التصوير الفعلى إلا عرضاً ، وعلى أساس أنه طريقة لا تستخدم إلا فى حدود ضيقة » .

ولا يتردد جيلسون فى استخلاص هذه النتيجة التى يرى أنه لا مفر منها : « إذا رفضنا خداع البصر باعتباره غير جدير بفن التصوير ، فإنه

لا بد أن يستبعد المنظور بالعين معه ، كما أنه لا بد من أن يستبعد معها كذلك الشكل المصوب في القالب الذي يعتبر حالة خاصة من حالات المنظور الجوي ، بل إن من الضروري أيضا الامتناع عن تصوير الظلال مادام الظل أصلا عبارة عن خداع الشمس للبصر . وبالاختصار إما أن نقبل خداع البصر بصفته عنصراً أساسياً في فن التصوير ، أو الابتعاد عن كل ما يساعد في إنتاج أى مظهر من مظاهر الحقيقة الملوسة مهما صغر ، في الرسم أو التكوين ، (٣٤) .

في اعتقادنا أن الأمر يحتاج إلى الذهاب إلى هذا الحد . فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب . ومع ذلك فلم يكونوا أقل من غيرهم عظمة . ولذا فإن تبريرنا الخاص بخداع البصر لا يفقد من قوته ، وهو يضطرنا إلى المواقفة على أن تقليد ما في الطبيعة ليس هو كل فن التصوير ، ولا هو موضوعه الأساسي ، وعلى التقليد أن يتفق والمظاهر الملوسة ، على أنه مهما يكن قريبا منها فإن هناك في صورة الأشخاص اتى رسمها الفنان شيئا آخر غير التشابه بين الصورة والشخص ، كما أن هناك شيئا آخر في أي لوحة ، خلاف الجزء المطابق للواقع . . . وبفضل هذا « الشيء الآخر » تصبح الأعمال أعمالا فنية .

وإذا كانت الواقعية عكس الفن كما يرى ديلاكروا (٣٥) ، وهذا صحيح جداً فإنه لا بد من فهم تعبير الواقعية بمعناه المباشر الدقيق ، وبحيث لا يمكن أن يكون الفن واقعياً أبداً ، بمعنى أن المصورين ، والكتاب الذين ينادون بتبعيتهم لهذا المذهب لا يقدمون لنا أعمالا جميلة إلا لأنهم جحدوا هذا المذهب . ماذا يمكن أن يتبقى إذا من الواقعية . . ؟ وماذا يمكن أن نحتجز منها مما يمكن الاعتراف بوجوده ؟ وبماذا كان يطالب في الواقع الفنانون وأصحاب المدارس الواقعية الذين كانوا يبشرون بها ؟ ثلاثة أشياء تبعا للأحوال :

فإما أن الواقعية رد فعل سليم ضد الروح التقليدية الأكاديمية ، وضد الجمال التقليدي والمتراكم في المتاحف وفن التصوير الذي يمارسه المصور في غرفته . وهنا نعود إلى الواقع الذي يغرس بناء عليه الفنان حامل لوحته في صميم الريف مثلاً ، ويبحث عن مواقف لم تدرس من قبل ، تقدمها له نماذج غير مزيفة . وفي هذا المعنى يصبح ديجما ولوتريك واقعيين ، الأمر الذي لا يمنعهما من تجميع وتحويل رسسومهما بحيث تظهر فيها روحهما . وإما أن توضح الواقعية تعارضاً يقوم بين طبائع معينة وأنواع « نبيلة » تقليدية وموضوعات مستعارة من التقاليد الرسمية ، فبدلاً من الارتباط مثلاً بمناظر القصور الملكية وقاعات الاستقبالات والمبارزات بين أفراد الحاشية يقوم الفنان بجمع موضوعاته من الأحداث التي تجري في النوادي الليلية والقرية والمصنع وبيت الدعارة والمستشفى . ولكن لا يعني هذا أن الفنان ينقل ما يرى ببناء ... فلوحة مثل « جنازة في أوران » واقعية كل الواقعية لكنها أكثر حقيقة من الطبيعة ، وإما — أخيراً — ترمى الواقعية إلى تفضيل الحياة الغريزية والناحية الحيوانية للكانن البشرية ، أو حتى الناحية الدنيئة المنحطة منه . ومع ذلك فإن حفلات شرب الخمر وحفلات الرقص الصاخبة — ليست أكثر واقعية من جمال أبطال الرياضة في البارناس جبل الأولمب ، أو من السموات كما صورها انجليكو . وما من مهرجان فلنكي انصف بنفس الحركات الجنونية والسرور الذي لا قيود له ، وبالاختصار بالروح الشاعرية الجارفة ، كهذا الذي صوره روبانس ، وما من بسيطة عاهرة كان فيها فارغاً من الأسنان ، وعيونها أشد قبجا من تلك التي يقدمها جويا في لوحة « العجوزات » . إنها مثالية إذا تلك الطريقة التي ترمى إلى التخفيف من قبج الإنسان والوجود . ومثالية تلك التي تصرف النظر عنها تماماً ، إنها مثالية معكوسة لا ترتفع بل تهبط بها إلى أسفل درجة ، أى إنها تضيف صفة شاعرية على توافه الأمور وكل ما انطوى على وحشية وعار . أى واقعية ! لا . . .

ماهى اللوحة ؟

ماذا تكون وظيفة فن التصوير إذا ، إن لم يكن يرمى إلى تكرار الطبيعة ؟
بتعبير آخر ، ماهى اللوحة ؟ سوف نجيب عن هذا السؤال بتلك الإجابة
التقليدية التى قال بها موريس دينى : « تذكر أن اللوحة سطح مسطح غطى
بالوان تم تجميعها بنظام معين ، بقصد بعث اللذة إلى البصر ، وهى كذلك
قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية ، (٣٦) . إن
هذا التعريف الذى يقدمه لنا صاحب كتاب « النظريات ، يتفق واتجاه
الحركة الرمزية التى ينتمى إليها ، ولو أن من الجائز فصله ، - أى التعريف -
عن هذه الحركة دون الإضرار به مادام علم الجمال الحديث والطريقة التى
يمارس بها المصورون فنهم لم ينفكا يؤكدانه منذ نصف قرن .

ونتيجة هذا أن يصبح للوحة مركزا ارتكاز ، أو بالأحرى موضوعان ،
لأحدهما أسبقية على الآخر من حيث الأهمية : أول هذين الموضوعين ذلك
الذى يطرق تفكيرنا مباشرة ، والذى نسميه موضوعا «أديا» حيث لا
نستطيع ترجمته باللغة . والمقصود بهذا الموضوع الذى تصوره اللوحة ويصدر
فى عنوانها مثل لوحة « تعبد تلاميذ المسير » - أو - « رحيل إلى جزيرة
الأحلام » - أو - « وجبة الإفطار » الخ ... أما الموضوع الآخر . فهو
الذى يأتى إلى تفكيرنا فى المرتبة الثانية رغم أنه « الأساس » ، ونقصده
للموضوع التشكيلى بالمعنى الصحيح ، أى الشكل الذى تجسم بفعل المادة على
هيئة عمل فنى ، وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال .
وكيفية معينة لوضع الأجزاء فى تناسق خاص و«إزان» يسميه ديلاكروا
« أرايسك » أو تصنيف على نظام فن البناء العربى - أو ما يسمى كذلك
« موسيقية اللوحة » . « فإذا دخلت إلى كاتدرائية ما ووجدت نفسك واقفا
فى مكان ، على مسافة كبيرة جدا من لوحة ما لتعرف ما تمثله هذه اللوحة

لأخذ بك هذا التوافق الساحرى . ولعل الخطوط وحدها كافية أحيانا بأن تكون لها هذه القوة بفعل عظمتها^(١) .

هل تفكر إذاً في أن تحتفظ لكلمة « الموضوع » بمعناها الشائع ؟ لابد لنا أن نميز في كل عمل تصويرى بين الموضوع والقطعة ، بالمعنى الذى يطلقه الهواء على قطعة تصويرية جميلة (٣٧) على أنه يمكن طرق الموضوع بمهارة كبيرة في حين تظل القطعة عديمة القيمة ، وعلى أن هناك ألف طريقة لتحقيق قطعة عظيمة بموضوع واحد . وليس السبب في هذا هو أن الموضوع يحتمل طبقات مختلفة في التفاصيل أو وسائل مختلفة للتفكير فيه ولتنفيذه ، بل إن السبب هو أننا نحمل في قوسنا أفكاراً تصويرية مختلفة حين نطرق عملاً يليه عمل آخر وهكذا ... أقصد وسائل مختلفة يتخيلها المصورون للملاءمة فراغ اللوحة « بالوان يتم ترتيبها في نظام تجمعى معين » - وعلى العكس من ذلك يحدث أن تستغل لوحات مختلفة لا علاقة بين موضوعاتها وعناوينها . . تستغل موضوعاً تشكيمياً هو بعينه فيها كلها . مثال ذلك لوحات « داتى وفرجيل فى الجحيم » - أو « غرق سفينة دون جوان » - أو « المسيح على بحيرة جنيزاريت » التى صور منها ديلاكروا سبع نسخ ، كل هذه اللوحات تتخذ لنفسها نفس الهدف البصرى الذى استقاه ولاشك من لوحة « غرق سفينة ميدوز » (لجريكو) وموضوعها كما نعلم حطام سفينة محملة برجال أصابهم الرعب ، وهى تطفو على أمواج قائمة .

وهناك على مستوى آخر فرق بين الموضوع والقطعة . فى ذلك التمييز الذى يقترحه « لوهت » بين اللوحة وحالة الشبه ، والمهم هنا « أساساً » هو أن الشبه

(١) انظر يودلير : إن الطريقة السليمة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية هى أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تفهم لا موضوعها ولا خطوطها . فإذا كانت موسيقية (ميلودية) كان لها معنى واتخذت مكانها فى جدول الذكريات - أعمال يودلير . طبعة بلياند ص ٦٠٦ .

ثانوى ، وأنه إذا لم يكن خيال الفنان مشوها بشيء ما فإنه يبدأ بالبداية ، أى باللوحة . نقصد بمجموعة من الألوان والزخارف يجمعها بدق ، ويجوز أن يكون الرسم الأولى نافها ، وأن تكون نغيات ألوانه سهلة ، لكن لا بد أن يكون إدماجها جميعا فى كل يسر البصر عاملا يجعل منها أولى سلاسل التجمعات التى تستطيع الوصول إلى مرتبة السمو بفضل الموهبة والمصادفة . والطالب فى مدرسة الفنون الجميلة يبدأ بالنهاية ، أى إنه يأخذ الشبه فى اعتباره أصلا ليقلد الشيء . ولو أن أساتذته لا يطلبون إليه الدقة ... لكن هناك انتعاشا روحيا يزيد عن عمله ألف مرة فى « أكاديميات » مونابارناس ، لأن الذين يمارسون الفن فى شوارع هذا الحى لا يهتمون بتقليد النموذج ، ولأن الفنان الشاب هناك يترك لنفسه حرية تثبيت انطباعاته التشكيلية وهو مسرور ... وهو إذ لا بالى بروح النقد مجده يعرف مدى قيمة اكتشافه هو ، ويميز الثمن فى شخصيته هو ، ويصل هكذا عن طريق سلسلة من التجارب إلى أن يندفع لنفسه لغة أصيلة .

ماهى اللوحة إذا ؟ نظن أننا نستطيع الآن أن نحدد ما تقريرا . نقول إنها شيء يتضمن قيمة وبناء وجودا ، كلها قائم بذاته ، بعيد عن موضوعها . وهى كالسكان الحى جهاز له كيانه الذاتى ومطلبه ، تحكمه قوانين خاصة به لدرجة أن — كما يقول كونستابل — « ما هو جيد فى أحدها يمكن أن يكون رديئا جداً إن نحن نقلناه إلى غيرها » — على أن العناصر التى تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا . ويقول نفس المصور (كونستابل) « إن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلاً ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية . فإذا حذفت

(٥) انظر ص ٨٢ هذا نفس التفسير الذى يقدمه ديجا فى هذه الحكمة : ليس الرسم شكلا بل هو طريقة رؤية الشكل . ويشرح فاليرى هذه الكلمة بقوله : لقد كنت أحاول فهم ما يقول هنا (أى ديجا) فهو يضم الإخراج — أى التمثيل المطابق للشيء أمام ما يسميه (الرسم) أى طريقة الرؤية والتنفيذ كما يمارسها فنان من أجل الدقة . انظر ديجا — الرقن — الرسم — فى أعمال فاليرى . طبعة بإعداد الجزء الثانى ص ١٧٢٤ .

أو أضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة ، (٣٨) ، بمعنى أن هذه اللمسة تتطلب لمسة أخرى معينة ، وأن ذاك الخط في حاجة إلى ذلك الخط الآخر . احذف هذا أو أضف ذاك ، تجد أن التوافق الساحر قد تحطم . وبالاختصار تكون « اللوحة كآلة تستوعب العين المدربة كل أجزائها وطريقة سيرها ، لكل شيء فيها علة وجود إن كانت اللوحة طيبة . — إنها تضم نفثات ترى كل منها إلى إعطاء قيمة للآخرى ، وإذا حدث خطأ طارئ في الرسم مثلا ، فإنه يجوز أن يكون هذا الخط ضروريا حتى لا يضحي الفنان بشيء أكثر أهمية منه » (٣٩) .

والقطعة المصورة ، هذا المنطق الملون ، كما يسميها سيزان ، أكثر أهمية من الرسم وتصحيحه . . . وعلى المصور أن يخضع له حتى يستوعب الحقيقة كما يرى ، ولعله يضطر في هذا إلى تشويه الرسم نفسه . . . ولا بد لنا هنا من أن نميز ، تبعا للأستاذ ديني ، بين نوعين من التشويه ، منها « التشويه الذاتي » الذي ذكرناه آنفا ، والذي ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ولعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية ، لكن هناك أيضا « التشويه الموضوعي » ومصدره المزاج التصويري . الذي يؤدي بالفنان إلى « نقل كل شيء نقلا جميلا ، ويمكنه تسميته أيضا « التشويه الزخرفي » ، إذا كان سببه اضطراب الفنان إلى « تنكييف خياله بالقوانين البدائية للزخرفة » . والمقصود بهذا مطالب اللوحة كلوحة — والواقع « أن الإنسان الذي منحه الطبيعة القدرة العجيبة على إبداع جمال بالألوان والأشكال لا يستطيع أن تكون له موضوعات أخرى غير تناسقات الألوان والأشكال . . . فكل المناظر وكل العواطف وكل الأحلام تتلخص بالنسبة له في تجمعات بين بقع الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نفثات وأصباغ لونية وخطوط » (٤٠) .

وكما قلنا ، يلاحظ أن مطالب اللوحة هي التي تضطر المصور إلى

التبسيط والاستئصال والاختيار... وننتذكر هنا ما علمنا آنحز حين قال :
 «إن الأشكال الجميلة هي التي تتصف بالثبات والامتلاء ؛ وهي التي تقضى فيها
 التفاصيل على التشكيلات الكبرى» (٤١) . وديلا كروا ينادى ، أكثر
 من آنحز بقانون التضحية بالتفاصيل ، فهو يمتدح لدى «فبرونيز»
 «عدم اهتمامه ظاهريا بالتفاصيل ، مما يؤدي عنده إلى البساطة» ، الأمر الذي
 يرجع إلى «عادة الزخرفة» (٤٢) . هذه التضحية مؤلفة للفنان ولكنها
 ضرورية لأن «كل ما كان يبدو كأنه تنفيذ في دقيق ومناسب فحسب يصبح
 الجفاف بعينه» ، الجفاف الذي يرجع إلى انعدام التضحيات بوجه عام ، (٤٣)
 وعلى العكس من ذلك «يكون الفنان العظيم هو الذي يركز اهتمامه في إلغاء
 التفاصيل عديدة القيمة ، أو الملقدة أو البلهاء . وهو الذي تتمتع يده بقوة
 تنظيم وتبني وتضيف وتلغى ، وتعمل عملها في أشياء هي ملك لها . . . وهو
 الذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا فيها حفلا نظمه بثوقه هو . أما في العمل
 الذي يقدمه فنان ردى . فإنك تشعر بأنه لم يكن يسطر على شيء ، وبأنه
 لم يكن يمارس أى عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة» (٤٤) .

من هذا نفهم أن من الجائز أن يكون النموذج مصدر ضيق للمصور .
 وأن المصور يريد أن يتخلص منه في لحظة معينة . لاشك أن من الضروري
 أن ندرس النموذج في عناية ، لكن لا بد أن تسبق هذه الدراسة عملية تنفيذ
 العمل الفني . أما أن يكون النموذج تحت أعين المصور خلال التنفيذ ، فهذا
 شيء ردى . هذه الحقيقة ليست جديدة ، فنحن نجدها عند ديديرو : «عرفت
 شابا كله ذوق ، كان يركع على ركبتيه قبل أن يلقي بخط واحد على اللوحة ،
 وقد كان يقول : «يا إلهي . . . أنقذني من النموذج» (٤٥) . واتفاق الفنانين
 حول هذه النقطة يلتفت النظر . فلقد قابل آنحز عدوه ديلا كروا مرة ،
 وقال له : «مهما تكن عبقرتك ، فأنت إذا لم تصور من واقع الطبيعة
 التي نقلتها ، بل صورت من واقع النموذج ، فإنك ستظل عبداً وسوف

يشعر الناظر بالعبودية إن نظر إلى لوحته،^(١) ورد عليه ديلا كروا بقوله: «يجب أن يظل استقلال الخيال قائماً بأكله أمام اللوحة... إن التوذج الحى بالمقارنة بذلك الذى صورته وأوجدت التناسق بينه وبين باقى التشكيل... هذا التوذج يضطر الفكر إلى فقدان الطريق ويدخل عنصراً غريباً فى مجموع اللوحة».

والنتيجة «أنه لا يستطيع التأثير فى الناظرين والإفادة من التوذج عند استشارته أولاً أولئك الذين يستغنون عنه مقدماً» (٤٦). ولا يخالف هذا المصورون الانطباعيون. ألم يقيم رينوار بتصور ورود وهو ينظر إلى جسم زعت عنه الملابس. أو «امرأة عارية» وهو ينظر إلى ورود؟^(٢)

الرؤية الغضائية

لقد وضعنا أنفسنا إلى هذه اللحظة فى موضع المصورين. ويحسن بنا الآن أن نضع أنفسنا موضع الناظر العالم بالأمور، والهاوى، والعارف بأمور فن التصوير. ما هى اللوحة بالنسبة لهؤلاء؟ بالنسبة لجمال، تعتبر اللوحة شيئاً مسطحاً، قابلاً للكسر، يشغل جزءاً كبيراً، وبالنسبة للتاجر بضاعة لها ثمن. أما بالنسبة للهاوى، فهى أساساً لوحة... لكن هذه

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٦: يمكن ملاحظة أن آتجر يعتمد تدريجياً عن التوذج ليتقرب تدريجياً من «الشكل الجليل». لذا نحن اخترنا الدراسات الأولية (الكروكي) لحواته. انظر أيضاً الحالات الأربع فى كتاب رينه هويج: حديث مم للرئى (عن رافايل والنورارتا) ص ٨٩ - ٨٢.

(٢) هذه حالة مونية من واقع يونارد. انظر رينه هويج ص ١٠٤ وبالنسبة لجوجان وهو ليس من الانطباعيين هناك نصيحة تلخص فى «ألا يجب أن تصور من واقع الطبيعة، لأن الفن تجديد. استخرج الفن من الطبيعة وأنت تحمل أمانيها ولا تفكر فى الإبداع الذى ينتج عن ذلك، فهذه هى الطريقة الوحيدة للصعود نحو الله بأن ندع أو نخلق كما يخلق سيدنا الأكبر «الله» (انظر خطابات جوجان إلى زوجته وأصدقائه - ص ١٣٤).

«المخيلة الفنانة» لا توجد في الشوارع، بل هي في حاجة إلى روح جمالية نامية، وعين مدربة. وكـم من المرات يعتقد الإنسان أنه يحب الفن، والحقيقة أنه يبحث عن شيء آخر غيره... إن أولئك الذين يفعلون هذا هم في الواقع عميان بالنسبة لفن التصوير. ولقد أطلق عليهم ديلا كروا كلمة من المزامير يعرفها الناس جميعا: «إن لهم عيوننا ولكنهم لن يروا»، يقصد بهذا أن يبين أن من يستطيعون الحكم حكما سليما على الفن نادرون. وها هو ذا يضيف إلى قوله: «إن التأثيرات النامضة التي يوحى بها الخط واللون... وأسفاه، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع...» إن هذا الحفل الموسيقي... لاشيء بالنسبة للكثيرين... أولئك الذين ينظرون إلى اللوحة كما ينظر الإنجليز إلى منطقة ماوهم مسافرون» (٤٧).

حذار أن نكون مثل هؤلاء الناس... فحيث إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها، فنحن لن نحكم على قيمتها الفنية إلا تبعا لمدى المهارة التي طرق بها موضوعها. أما التمثيل فهو ثانوى، ونحن لن نبحث فيها هو أساسى منه، ولا لوجدنا أنفسنا ونحن نخلط بين فن التصوير والصور العادية فحسب، ولو أننا لا ننوى ذم الصور العادية. لكن لا بد، لكن ثبت ذاكرتنا بهذا الصدد أن نحدد أفكارنا ونوجه خيالنا ونوقظ عواطفنا. إن أغلب مناظر صلب المسيح الموجودة في الكنائس والقبور والميادين والقرى صور فحسب، وهي صور لوجودها شرعيته ولا شك، لكن الهدف من الصورة يختلف عن نظيره الذى ترمى إليه اللوحة. إنها — أى الصورة — ترمى إلى تمثيل شيء، وكلما كانت واضحة متميزة، متكلمة، ذات هدف تعليمى، كانت طيبة، تقصد أنها كلما كانت شبيهة بالنموذج إن كان هذا النموذج حيا أو غير قائم في الحقيقة أصلا. لاحظ إذا أن الصفات

اللازمة للصورة العادية الجيدة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي تتميز بها اللوحة الجيدة . (٤٨) .

هذا ، وسوف نبحث في الفن التجريدي فيما بعد ، وفيما عداه ، يصبح العمل التصويري ممثلاً لشيء ما . ولو بشكل غامض . وهكذا تصبح اللوحة عامة صورة ، وهي بهذه الصفة تثير لدى الناظر عواطف معينة ، فأننا نشعر بالشفقة أمام لوحة تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، أو بالرعب أمام أكلة لحوم البشر ، أو بالحنان أمام منظر للأومومة ، أو بالكبرياء أمام استعراض عسكري . إلا أنه يجب أن نتجنب أن تقع فريسة للخداع . . . فكل هذه المشاعر لا تمت للجمال بأى صلة ، لأن من الجائز أن تثيرها أى لوحة ملونة رديئة ، كما أنه لا صلة لهذه المشاعر بالمتعة التي تنتج عن قطعة مصورة . فإذا لم تسببها المخيلة الفنانة ، فهي تخفف منها ، أو توقفها مادامت هذه المخيلة قائمة ، لتحل محلها المشاعر الأخرى التي تختلف عنها .

لهذا السبب يمكن أن يظل الإنسان غريباً عن فن التصوير إن هو اقتصر على استقبال اللذة والجيشان الانفعالي ، وكلاهما ينبع من الحب أو الحرب أو العلم أو الفهم أو الدين . . . يدل على ذلك « أن اللوحة التي تصور أشياء جامدة توكل لا تهدف إلى فتح الشهية ، والنفاح الذي يصوره سيزان في لوحاته لا صلة له بجواهر » (٤٩) — هكذا يقول أوزفانت مهمما يكن قريباً من خداع البصر فإن الكلمة التي ينطق بها عارف بأمور الفن لن تكون « إتنا على وشك أن نأكل منها » . كما أن لوحة تصور امرأة عارية لا تثير الغريزة الجنسية بالضرورة . ولعل ما يقوله ريدون بصدد هذا صحيح ، من أن « المرأة العارية ليست امرأة اتزعت عنها ملابسها » (٥٠) . ولقد كان على حق — هكذا يسرد الثقة الأستاذ ديني — حين قال لأحد تلاميذه وهو يرسم امرأة عارية « هل تنوى الرقاد مع هذه المرأة ؟ » . ولعل في

هذه الكلمة لوما عجيا ، لأن لوحة لامرأة عارية — هكذا يبدو لي — يصورها فنان حق ويتأملها فنان حق — تكون قبل كل شيء قطعة تصويرية ، وإلا أمكن أن تحل الصور الفوتوغرافية للمرأة محل اللوحات الفنية .

وباسم هذه المبادئ نفسها نرفض فكرة التسلسل في « الأنواع » التصويرية رغم أنها ظلت موضع اعتراف الجميع منذ مدة طويلة . والمفهوم أن هذا التسلسل كان مبنياً على المدى الأخلاقي للموضوعات ، فقد كان التصوير الديني يحتل المكانة الأولى ، وبجانبه بعده التصوير التاريخي ثم .. في نهاية السلم إلى أسفل مناظر الطبيعة والأشياء الجامدة وكان المصورون أنفسهم يقدرون درجاتهم فيما بينهم تبعاً لهذه الأنواع ، فكان « مصور التاريخ » يعتبر نفسه في درجة أعلى بكثير من مصور مناظر الطبيعة . وكان لهذا يطلب أجوراً أعلى منه بكثير . وكان الجمهور من ناحيته يشجع المصورين على هذا بتفضيله « للتصوير الأكبر » ، الذي كان في نفس الوقت موضع تقدير الجهات الرسمية وطلباتها . ويذكر أنه عندما قدمت إلى لويس الرابع عشر لوحات من تنفيه ولونان زم شفتيه اشتمازا وأمر في جفاف أن « أرفعوا عن أنظارى هذا القبح » .

وفي وقتنا هذا الذي أصبحت فيه أدنى لوحات شاردان مصدر فخر بمجموعة ما يقتنيها هاو .. في حين أن مخازن الدولة تزدحم بلوحات ديتاي في هذا الوقت نجد أنفسنا وقد رجعنا إلى هذا التسلسل .. فأقل شيء يمكن أن يهم أبصارنا هو موضوع القطعة التصويرية ، وإلا أصبحت لوحة تمثل قائداً ما أجمل بالضرورة من لوحة أخرى تمثل ضابطاً صغيراً . فهناك إذاً بالمعنى الشعبي لهذه التعبيرات تصوير عظيم وتصوير صغير . أو إن هناك لوحات طيبة وأخرى رديئة . صحيح أننا نستطيع التحدث عن العظمة في الفن بمعنى غير هذا نقصد تلك التي ترجع إلى الأسلوب والتي ترفع ألقه الموضوعات

إلى مستوى يفوق أسماها ، كأن ترفع صورة فنية تصور مهرجا إلى مستوى صورة فنية أخرى للمسيح . عظمة إذاً تلك التي تتصف بها لوحات تصور مهرجا ، وأخرى تصور المسيح ، كما يقدمها المصور ورولت

وفي إطار نفس الفكرة كذلك فهم قيمة لوحة اكتملت دون أن تكون قد انتهت — أو — على العكس من ذلك ، لوحة انتهت دون أن تكتمل . فالعمل الفني ينتهي عندما يكون تنفيذه قد وصل إلى وضع آخر تفاصيله لأن توضع فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلاً أحد تجاعيده، أو ذلك الجندي الفارس أحد أزرار غطاء خذائه . أما العمل المكتمل — أو الكامل — فهو الذى يضم جميع العناصر التشكيلية التي يحتاج إليها بناءه؛ حيث نجد جميع الخطوط والألوان التي تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفي نفسها بنفسها . هكذا تصبح فكرة العمل المنتهى متعلقة بموضوعه . أما فكرة الاكتمال فهي تتعلق بالقطعة التصويرية . ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفيان أحدهما الأخرى . لقد كان بعض الناس يعيب على المصور كوررو أنه لم يكن « نبي » مناظره . ذلك أنهم لم يكونوا ولا شك قادرين على تقديم لوحات « مكتملة » ، وكما يقول بودلير قوله الواضح : « هناك فرق كبير جدا بين قطعة فنية « مجهزة » وأخرى « منتهية » . فالشيء المنتهى قد لا يكون مجهزة على الإطلاق ... بمعنى أن اللمسة الروحية الهامة التي يضعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة » (٥١) .

لن يكون عجيباً إذاً أن تزيد قيمة « مسودة » طيبة عن قيمة لوحة كانت هذه المسودة إعداداً لها ، إذ يجوز أن يفسد المصور عمله بإضافة بعض التفاصيل التي تحطم وحدته . ومشكلة الانتقال من المسودة إلى اللوحة مشكلة هامة طالما شغلت بال ديلاكروا . فقد قال ديلاكروا يوما وهو يعلق على لوحة المسيح في القبر : « كم أنا مرتاح لهذه المسودة . لكن ما السبيل إلى

أن أحتفظ بهذا الارتياح الذى يأتى من تجميع كتل بسيطة جدا إلى أنا أضفت التفاصيل ؟ (٥٢) . ثم يقول بعد فترة ، وقد أصابه الحزن : « لا بد دائما من إفساد اللوحة بعض الشيء لإنهائها ، (٥٣) . غير أن مثل هذا التشاؤم مبالغ فيه نوعا ، فكثير من الأعمال الفنية « المنتهية » ، وبخاصة أعمال ديلا كروا نفسه ، تعتبر كما يقول هو « خلا للعين » (٥٤) الشيء الذى يمكن قوله عادة عن المسودة . فهما يكن الأمر ، فإن انعدام صفة « الانتهاء » لا تقلل دائما من القيمة الفنية للعمل التصويرى ، بل ويجوز على عكس ذلك وبالتقدير الذى يراه الفنان نفسه ، أن يكون إنهائها ضروريا لاغنى عنه . خذ مثلا لهذا لوحات المصور « مائيس » حيث ترى نساء وؤوسهن يعضاوية ، لا أعين لها ، ولا أنف ، ولا فم ... ومع ذلك فهى لوحات « مكتملة » .

من بروكس إلى مالرو

إن الطريق الذى سلكه الفن من أفلاطون إلى ليونارد ثم بوسان ثم آنجر طويل - ولم يعد من الضروري اليوم أن نبحث فى النصوص المكتوبة نجد فيها ما يدل على أن فن التصوير لا ينبثق عن تقليد ما فى الطبيعة ، ولقد أصبح هذا رأى اليوم عاديا لا يناقشه أحد . ولسوف نرى أن كثيرين من المفكرين لم يعودوا يسلطونه أهمية تفصيلية بعد أن قام على الجمال منذ منتصف القرن التاسع عشر بثورته الكوبرنيكية الكبرى . ولقد ظل الناس يظنون أن على الفنان أن يخضع أولا لموضوع العمل الفنى . أما الآن فإنه الموضوع هو الذى يجب أن يخضع للمخيلة الشخصية للفنان ، وأن يقع تحت تأثير قانونه هو . وما من شك فى أن على الفيلسوف « كايلا » جزءا من المسئولية فى انقلاب الأوضاع بهذه الطريقة . لكن هذا الانقلاب يرجع كذلك إلى تطور فن التصوير نفسه . ولقد شهد بهذا التطور أصحاب نظريات الفن ، وإلى حد ما الصناع . فلنلق إذن بعض الإستهة فى هذا المجال

على ثلاثة منهم عاشوا تباعا وبين كل منهم مدى خمسين عاما ، نقصد بودلير
كولوسكار وايلد ومالرو .

لقد سيطر بودلير من علياء عبقريته على تلك الفكرة ، فعلم الجمال
الحديث يبدأ معه ومنه ، حيث عاصر مدرسة ساعدته على ذلك ، نقصد
مدرسة ديلاكروا ، وقد استقى بودلير منه أفكاره ثم طبعها بطابعه هو ،
وأدجها في فلسفته .

إن هناك أسبابا قد يعجب لها الفنان الذي يفضلها — أى ديلاكروا —
هى التى جعلت من شاعره أزهار الشر ، عدوا للطبيعة . لقد قال بودلير :
« إن أغلب الأخطاء فى علم الجمال تأتى من الفكرة الخاطئة التى سادت
القرن التاسع عشر ، خاصة بعلم الأخلاق . فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ
ذاك أساسا وأصلا ونوعا ، لكل خير ولكل جمال ممكنين ولم يكن لإنكار
هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل فى الجمال الذى عم ذلك العصر .
والحقيقة أن الطبيعة — وهى بعيدة عن أن تصلح لشيء — هى التى يرجع
إليها قتل والدين وقتل البشر . . . وألف جريمة أخرى يمنعنا الحياة ويحرم
علينا الذوق أن نذكرها ؛ ذلك فى الوقت التى كانت الفضيلة فيه دائما « من
نتاج الفن » ونتاج تفكير عقلى يرمى إلى هزيمة الطبيعة (٥٥)

والطبيعة ليست ناصحا أقل سوءا من الفضيلة وحدها فى مجال علم
الجمال ، فهى « بذئنة » ، وهى « غبية » ، وقبيحة « لا تقدم لنا شيئا مطلقا .
ولا حتى كاملا » (٥٦) . وبهذا لا يعنيه أن يكون هدف الفنان منافستها .
لأن الجمال غير قائم فى هذه الدنيا ، ومن هنا يصبح « الذوق المطلق للشيء
الواقعى قاتلا للذوق الجمالى » . . . ذلك الجمال الذى لا تشوبه شائبة ، والذى
يوخى حبه فى نهاية الأمر بالواقعية وبمذاهب التقليد ، « إنى أرى أن مما
لا فائدة منه ، بل ومن التفاهة أن أصور ما هو قائم ، لأن ما من شيء ، مما
هو قائم يرضينى » (٥٧) .

هكذا يجب الذهاب إلى أبعد مما في الطبيعة، على أن المصور يستطيع أن يطلب إليها — على أكثر تقدير — مواد التي يستخدمها، كما يستعمل الشاعر ألفاظه من القاموس، «فا الطبيعة إلا قاموس واسع يقلب الفنان صفحاته ويطلب إليها المشورة بنظرة الرائق من نفسه، بنظرة عميقة...» وعليه أن يبحث فيها عن «العناصر التي تتفق ومذهبه هو، على أن يضبطها لتتفق وفننا معينا، وعلى أن يعطيها وجهاً جديداً للغاية». أما الواقعيون فهم «ينقلون القاموس» ولا يفهمون «أن أول مهمة للفنان أن يحل الإنسان محل الطبيعة وأن يحتاج ضدها» (٥٨).

وبتعبير آخر، يتعين على اللوحة إنتاج الفكرة الموجودة في سريرة الفنان، الذي يسيطر على النموذج كما يسيطر الخالق على الخلق، وهما هي هنا الثورة الكوبرنيكية الكبرى لفن التصوير... فبودلير يضع إذن «ما فوق الطبيعة، محل الطبيعة، هذه «العبادة الفنية للطبيعة، وهما هو ذا ينسب إلى نفسه فكرة من أفكار «هايني» في مجال الفن فيقول: «أنا من فوق الطبيعيين، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يجمع بين التمازج في الطبيعة بل إن أكثر التمازج وضوحاً تنكشف له في نفسه وتولد تولداً طبيعياً كما تتولد الأفكار التلقائية وفي نفس اللحظة» (٥٩).

وينجم عن هذا أن يتمتع الفنان بحريته كاملة إزاء الواقع. فإلى جانب الرسم الطبيعي الذي يزيد أو يقل مثالية، هناك رسم آخر هو «أشرفها وأعجبها»، وهو «الذي يستطيع إهمال الطبيعة ويصور طبيعة أخرى تطابق العقل والمزاج الخاص للمؤلف». وفي مجال التلوين قد يكون من الخطأ العيب على ديلاكروا تصوير حصان وردي اللون في لوحة «العدل في زراخان». العيب عليه «كما لو لم يكن هناك خيول لونها وردي خفيف، وكما لو لم يكن من حق الفنان على أي حال أن يصورها» (٦٠).

والصفة الرئيسية التي يتصف بها الفنان المصور في هذا المجال ليست المشاهدة بل الخيال ، فالخيال في مجال الفنون الجميلة هو « سيد المراكات » على أية حال ، وهو الذي يحلل العناصر التي تتقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يترأى له . ولهذا فإن « الصيغة التي يصاغ فيها علم الجمال الحقيقي » تنحصر في هذا المبدأ : « ما العالم المرئي كله إلا تخزين صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله » . ومن هنا كان الفرق بين مصور عبقري مثل ديبلا كروا ، ومصور واقعي سطحي مباشر ، يحدّر بالأحرى أن تقول عنه إنه إيماني ، فالواقعي يقول « أريد تصوير الأشياء كما هي أو كما تكون لو فرضت أني غير موجود . أما التخيل فيقول : أريد أن تلقى روحي ضوءاً على الأشياء وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى » (٦١) .

وليس الخيال الذي نتحدث عنه هنا هو « نزوة الهوى » ، أو الحلم أو القدرة على بناء قصور في الهواء ، بل هو — هكذا يشرحه بودلير مردداً قول مؤلف غير معروف تماماً — « الخيال الإبداعي ، بصفته وظيفة أرفع من ذلك ، هذا الذي يفترض الإنسان صورة شبيهة بالله ، ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التي يخلق بها العلم ويصوغه . وبناء على هذه الحقيقة يصبح للخيال « أصل إلهي » ينتمي إلى اللانهاي . « وحيث إنه خلق العالم فن العدل أن يحكمه » (٦٢) ، الأمر الذي يجب أن نفهمه كما يلي : يصنع الفنان عمله بالعناصر المتفرقة في الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لاشئ والنشاط الفني اشتراك من بعيد ، لكنه اشتراك حقيقي في النشاط الخلقى لله .

والمتناقضات التي يقدمها وابلد ليست بنفس القوة أو العمق الذي تتصف به بديهيات بودلير ، ومع ذلك فقد كان أثرها كبيراً ، ورغم ما فيها من خيلاء وهواية عتيقة ، فهي لا تزال إلى يومنا هذا ذلت مغزى إيماني .

يا له من خطأ شديد ذلك الذى يقدر العمل الفنى طبقاً لمبدأ الحقيقة ، إذا كان المفهوم من الحقيقة مطابقتها للحياة أو للطبيعة . . . إن الحياة تبعث على الضيق والتفاهة ، أما الطبيعة فهي حزينة تافهة ، فلم نعيد تصويرهما فى حين لا نبحت إلا عن الهروب منهما . والفن يقدم لنا طريقة هذا الهروب لأنه فى حقيقته « كذب » ، كذب مفيد هدفه تسليتنا وبعث البهجة فىنا ، وهو بهذا يتضمن حقيقة وواقعا ، لكن هذه الحقيقة وذاك الواقع اللذين يتصف بهما الفن لا يرفعاننا إلى الأشياء ولا إلى الأحداث الجارية فى الحياة العادية ، بل هما الأثر الوحيد للأسلوب .

و « السر الأكبر » هو أن « الحقيقة فى الفن أمر أسلوب لحسب ، والأسلوب هو الذى يجعلنا نؤمن بالشئ » ، وما من شئ يجعلنا نؤمن هكذا غير الأسلوب ، والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلقى فيها شعوراً بغير الحقيقة إن هو أخطأ فى أسلوبه ، وكل الناس يعرفون أن هناك « قصصا تطابق الحقيقة تماما ، ومع ذلك فما من أحد يؤمن بأنها تشبه الحقيقة » ، وهكذا يمكن نزع الحقيقة من قصة ونحن نحاول جاهدين أن نجعلها حقيقة جدا . وعلى العكس من ذلك ، يلاحظ أنه حيث يوجد الأسلوب - حتى إذا كان التشبه بالحقيقة غير قائم - توجد الحقيقة . ولهذا فإن « الصور الفنية التى تصور أشخاصا ، التى ترى فيها كل الدقة هى بعينها التى لا تنقل إلا القليل جدا من النموذج ، وتضع الكثير من روح الفنان » (٦٣) .

فلنمتنع إذاً عن ربط الفن بالحياة ، أو بالطبيعة ، أو بأى شئ آخر ، « فالفن لا يعبر أبداً عن شئ آخر خلافاً هو ، هذا مبدئى فى علم الجمال . . . إنه يجد كماله فى ذاته ، لا خارجه ، ولا يفنى الحكم عليه تبعاً لأى قاعدة خارجية تتعلق بالمشابهة ، وهو حجاب أكثر منه مرآة » بحيث تصبح « المدرسة الحقيقية التى يجب أن يدرس فيها الفن ليست الحياة بل الفن نفسه » . أليس الذى يستعيره شيئاً لا يتحول مباشرة ثم ينقل إلى عالم آخر؟

« إن الفن يأخذ الحياة بكافة من المواد الخام التي يعمل فيها ، ويبعد خلقها ويشكلها بأشكال جديدة ، وهو لا يبالى بالحقائق ، بل يفترع ويتخيل ويعلم ويبقى بينه وبين الحقيقة على حاجز منيع هو حاجز الأسلوب الجميل » (٦٤).

هناك إذا خطأ شائع لدى المؤرخين يقول بأن الفن في عصر معين يعبر عن عادات هذا العصر وتقاليده وعقليته « فالعصور الوسطى مثلاً كما نراها في الفن شكل أسلوب معين لحسب » كما أن اليابانيين ، بناء على المصورين اليابانيين أمثال هوكوزاي وهوكي وأتامارو « اختلاق تام مطلق ، ومجرد هوى في لذيق » ، والحقيقة أن الفن أغنى وأكثر تنوعاً وخصباً وجمالاً من الحياة ومن الطبيعة . « وما من شك في أن للطبيعة نبات طيبة ، كما قال أرسطو فيما مضى ، ولكنها لا تستطيع تنفيذها » (٦٥) والفن هو الذي يحققها ويسمح للطبيعة وللحياة أن توجد التعبير الذي تهدف إليه . ونهاية الأمر أن العالم خلق ليصل إلى لوحة جميلة ، وكما يقول مالارميه فيما بعد إلى ، كتاب جميل .

والعلاقة بين الحياة والعمل الفني لا تعنى لحسب علاقة بين النموذج والنسخة المنقولة ، بل على العكس من ذلك ، تجد « أن الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد الفن الحياة » . وغالباً ما لا تكون الطبيعة نفسها شيئاً آخر خلاف « تقليد للفن ... فن أين أخذنا مثلاً هذا الضباب الأسمر العجيب الذي ينزل في شوارعنا إن لم يكن من المصورين الانطباعيين ؟ من أين هذا الضباب الذي يأتي ليضئ انطفائه على شعلة المصابيح وليحول المنازل إلى خلال مرعبة ؟ » فلنفسر إذن . « إن الأشياء قائمة لأننا نراها ، وما نراه ، والطريقة التي نراه بها تتوقف على الفن ، وهي التي تترك أثرها فينا » . هذا صحيح لدرجة « أن الناس يرون الضباب لأن هناك ضباباً ، بل لأن الشعراء والمصورين قد علوم ما لأثره من جمال غامض ، وإذا ما تغير أسلوب الفن تغيرت إدراكنا بنفس الوقت - « وأينما تعودت الطبيعة

أن تقدم لنا لوحات من كورو ودويني ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة أخرى من مونييه ، ومناظر رائعة من بيسارو ، (٦٦) .

هذا صحيح ولو أن الطبيعة لا ترتفع إلى هذه الدرجة إلا نادراً وبصعوبة ، وغروب الشمس الذي يذو أمامه المغفلون إعجاباً ليس إلا ، لوحة لثيريز من الدرجة الثانية أو لوحة لثيريز في فترة كان فيه فيها رديتاً ، وهذه اللوحة التي تمثل منظرأ في الريف ليست إلا « عملاً فاشلاً من أعمال « كويب ، أو وصفاً لروسو كله شك أو ما يزيد عن الشك » . انظر إلى أى درجة كان فقر الطبيعة . . . وإلى أى حد يصبح واضحاً أن المخلوقات الحقيقية الوحيدة هي تلك التي لم توجد أبداً ، (٦٧) .

هكذا نرى أن علم الجمال عند بودليير وبدرجة أقل عند أوسكار وايلد ، يرتسمان على خلفية فلسفية . أما عند مالرو ، فهو يرتبط بدرجة أقوى وأشد بمذهب معين عن الإنسان ومصيره ، وسوف نخصص من هذه الزاوية ، ولا بد أن نكتفي هنا بالتقاط ما يتعلق بموضوعنا . وسوف نسمع هنا موضوعات معروفة رتبها المؤلف في تناسق رائع ، وامتاز في هذا بقدرة خاصة على توسيع المشكلة على نطاق تاريخي كبير .

فلنقلب إذاً مجلداته التي يحتفظ فيها بصور تقدم لنا روائع الأدب القديم لنعجب بها ، ولنتنزه في متحفه ، هذا المتحف الخيالي . . . فإذا نرى فيه ؟ نرى أن الواقعية في تاريخ الفنون لم تكن في الحقيقة إلا فترة ضئيلة ، مرحلة محدودة نسبياً تقابل « حادثاً إنسانياً عابراً ، جرى خلال « ثلاثة قرون من التفاؤل بائسة » ، لم تعرفها الصين القديمة ولا اليونان القديمة . كما لم تعرفها بلاد ما بين النهرين وفارس وبيزنطة . . . دون التعرض مثلاً لآستراليا وأحرازاها ، أو لإفريقية وأقنعتها ، أو لأمريكا

قبل عصر كولومبو ؛ أو للمكسيك في عصر قبائل الأنكا . « إن فكرة التشابه هذه طريقة مميزة من طرق الفن ظلت زمنا طويلا معروفة في أوروبا الغربية ، لكن كم تذهل يزنطيا يرى أن الفن يتضمن بالذات تخلصا من الفردية ومن حالة البشرية ليتمتع بصفة الأبدية » (٦٨) .

وابتداء من القرن الثالث عشر الفرقي تخف فكرة قدسية الفنون باعتبارها ، كما كانت في العصور القديمة أداة لخدمة القيم العليا . ويتضح ذلك في التماثيل القوطية لهذا العصر . وتختفي هذه الفكرة تماما في عصر النهضة ، حيث يتخذ كل من النحت والتصوير صفة بشرية . . . إلى أن ينتقل الفن كله تحت شعار الخيال ، ويصبح هدفه الأخير الأوحدرفع الحياة الإنسانية إلى مستوى يليق بها . وترى إلى تجميل الحقائق والأحلام ، وتمجيد أعمال الأبطال والآلهة بصفتهم مخلوقات بشرية ، وكما يحدث في المسرح السامي ، وكما كان الناس يفهمونهم إذ ذاك . هكذا أضفى رافائيل روحا يونانية على التوراة ، وهكذا صور بوسان قديسين ورعاة في بلاد الخيال « أركاديا » ، وهكذا أصبح الفن التشكيلي أساسا ، وعلى مدى قرون . عدة فنا يخلق عالما خياليا أو عالما له شكله الخاص به ، بعد أن كان فيما مضى وسيلة لخلق عالم مقدس » (٦٩) .

انظر إذن كيف عاد فن التصوير في الغرب ذاته إلى مهمته الأولى الحقيقية . لقد كان أحد أسباب ذلك اختراع التصوير الفوتوغرافي ، ومن بعده مباشرة السينما . وبفضل التصوير الفوتوغرافي ، تحرر فن التصوير من عبودية اتباع النموذج ، وحصل على استقلاله الذاتي غير مقيد بتمثيل الواقع ، وأخذ يحرب نفسه في استخدام الألوان والظلال والأشكال والأضواء في حرية . وكانت السينما كذلك بالنسبة لفن التصوير مساعداً على تحريره وهي تقوم في الواقع بوظيفة عقائدية أسطورية كانت إلى يوم .

اختراعها من وظائف اللوحة . . . ويدخل في نطاق مهمة الفيلم اليوم « الرغبة في الإغراء وإثارة المشاعر عن طريق أسلوب المسرح وشاعريته ، وجمال الشخصيات وتعبيرية الوجوه » ، في حين أن اللوحة لا تستطيع إلا أن تكون لوحة . ومن هنا فقدت المنافسة الكبرى بين التعبير عن العالم وخيال العالم كل معناها . . . بعد أن كانت هذه المنافسة فيما مضى مصدر عبس الفن الرسمي . وأصبح فن التصوير تعبيراً ، في حين أصبحت السينما خيالاً ، (٧٠) .

ولم يكن ظهور الفوتوغرافيا والسينما هو السبب الوحيد لمثل هذا التحول الجذري في فن التصوير ، بل يجب أن نضيف إلى جانب أثر الشعراء ، من أمثال بودلير ومالارميه ، وإلى جانب التجديد في التنفيذ الفني كما أوجده دوميه ومانيه وجويا ومن تبعهم . . نضيف اكتشاف . . أو إعادة اكتشاف الفنون القديمة الأثرية ، والفنون الأجنبية والفنون البربرية . فالحقيقة أن إدراك فن التصوير كفن تصوير « أولاً » ، أي « كلفة مستقلة للأشياء المصورة تمثيلاً على اللوحة » لم يكن ، تعديلاً لتقليد يشبه ذلك الذي جاء به أساتذة الفن السابقون ، بل كان انقطاعاً أشبه بذلك الذي أتت به الأساليب التي أعيد إحيائها ، فقد كان الجميع ينادون بصوت إجماعي بأن « الفن يخضع أشكال الحياة للفنان ، بدلاً من إخضاع الفنان لأشكال الحياة » ، وكان من بين تطبيقات هذا « ذلك الأسلوب الروماني الذي يطيل أو يقصر الوجوه طبقاً لعملية تحويلية مقدسة ، وكان ذلك الأسلوب ينادى بإمكان وجود نظام لأشكال منظمة رفض أن تكون تقليداً وزيد أن توجد أمام الأشياء بصفاتها خلقاً آخر » ، (٧١) .

وهكذا أخذ الفن تدريجياً في ضم العالم إليه ، وأصبحت عملية الضم هذه تتخذ مكانة كبيرة لا تقل عن تلك التي اتخذتها إرادة تغيير الأشكال .

وما من شك في أن كل من سبقوا الكلاسيكية ، من مفكرى المصور الإنسانية (القرن السادس عشر) إلى فنانى الأسلوب الخليط . . . كانوا على علم وتقدير تامين باللغة الحقيقية لفن التصوير . . . لكنهم أخضعوا هذه اللغة جميعا لأشياء أخرى بحيث أصبحت في مرتبة ثانوية ، بمعنى أنهم كانوا يأخذون في اعتبارهم ضرورة نقل الأشياء أولا ثم التعبير عنها ثانيا . أما الآن فالأمر أمر تعبير أولا وأخيراً . . . دون نقل أو تمثيل للأشياء . . . ولقد كان المصورون يريدون أن يجعلوا من فن التصوير أصلاً أداة تسيطر على موضوع اللوحة ، لا أن يخضعوا الفن للموضوع ، وهانحن أولاً هنا نقرب من نظرية الإلهام العميق في علم الجمال كما يراه مالرو : « وليس الفنان العظيم ناقلاً للعالم . بل هو منافس له ، » (٧٢) .

مول الفن التجريدى

إن مثل هذه الآراء تذهب بنا بعيداً جداً . وسوف تناقشها في حينها ومكانها ، لكن هناك أمانا قبل كل شيء . سؤالاً : حيث إن موضوع اللوحة شيء غير أساسى ، فهل يمكن لهذه اللوحة . في أقصى حدودها ، بل هل يجب أن نستغنى عن هذا الموضوع ؟ يلوح أن النتيجة منطقية . . فإذا نحن قلنا المبدأ الذى ذكرناه آنفاً والذى تؤكد نظريات علم الجمال الحديثة كلها ، تقصد أن العمل الفنى المصور هو قبل كل شيء « سطح مسطح تغطيه الألوان بنظام معين . . . » فإن من الواضح أن من الممكن الاستغناء عن تصوير الأشياء أو تمثيلها ، بشرط أن يكون ترتيب الألوان « حفاً للعين » ، ويمكن أن تكون لدينا لوحة حقيقية حتى ولو لم نجد فيها أثراً لشيء . ينتمى إلى العالم الخارجى . هانحن أولاً إذاً نساقي في خط مستقيم بحكم تفكيرنا إلى ما يسمى عامة فنا تجريديا .

لا بد أولاً من أن نخذر من الاعتقاد بأن الفن التجريدى ، وقد مضى على ظهوره نصف قرن — ما دامت أصوله تبدأ ببداية هذا القرن — عبارة عن نزوة شعر بها جهلاء أو أناس سيطرت عليهم الخيلاء ، أرادوا الخسب جذب إعجاب جماهير المعجبين . إنما هو انعكاس لموقف وقفه الفنانون المصورون إزاء فن التصوير ، وكان أولهم ديلا كروا . وهو نهاية من نهايات هذه الثورة التى جاءت بحركات الانطباعية والوحشية والتكعيبية والسرالية والإنشائية الخ . . . ولقد ظل فن التصوير الأوروبى مدة طويلة قبل ذلك يتخبط فى الغموض ، حيث اتخذ الناس من الفن التجريدى منذ ظهور « كوانترو شنتو . مذهبا أدبيا أكثر منه تصويريا . . . حين كان يتعين على أنصاره أولاً أن يصفوا للناس ويحكوا لهم ويقنعوهم ويحركوا مشاعرهم ، وحين لم ينتج فنانونه أعمالا فنية كبرى إلا بمعارضتهم للأفكار العتيقة ومقاومتها .

وكانت الواقعية الرسمية فى القرن التاسع عشر قد وصلت إذ ذاك إلى أكبر درجة من السوء والمسخ ، وكان لابد من ظهور رد فعل ما ، ولم يكن الفن التجريدى إلا القمة العليا له . . . يريد أن يكون أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير إلى نفسه ، وتنقيته من كل شائبة ، ومن كل « ثرثرة » . فهكذا ذهب « بييت موندريان » مثلا إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلى غير الخط المستقيم والزوايا القائمة . واعتبار الخط المائل معبرا عن سراب الازم له . . . إذ من المستحيل رسم جزء من منحنى دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدى أو كتف . أما الخط المستقيم ، فهو على عكس ذلك غير موجود فى الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعنى إلا نفسه . ونحن أحرار فى أن نصدر حكما على هذا النمك المبالغ فيه . لكنه يمتاز على الأقل بأنه إنذار إلى أولئك الذين لا يرضون هذا النمك على أنفسهم . ويذكركم بأن ما من مصور اليوم ، سواء أ كان تجريديا أم غير تجريدى ،

يستطيع أن يصور - إن كان غظلا - كما كان فناؤ الماضي يصورون .
« إن فكرة فن تصوير تمثيل ، بالقدر الذي يعتبر به فنا ، فكرة لامستقبل لها » (٧٣) .

لكي نتجنب ألا يمتص موضوع اللوحة الانتباه كله ، يجب اتباع أنجح الوسائل ، وهي ولا شك إلغاؤه . وبقص لنا « كاندنسكي » هذا الصدد تجربة كانت هي الأصل في عمله الفني التجريدي . فقد دخل يوما إلى غرفة التصوير التي كان يعمل بها ، ورأى لجأة « لوحة لا شك أنها كانت جميلة ساطعة تخرج منها أضواء داخلية » ، ولم يكن يرى فيها غير « أشكال وألوان لم يكن يفهم محتوياتها » . وكانت هذه اللوحة - ولم يعلم ذلك إلا بعد أن انتهت دهشته - إحدى لوحاته هو ، إلا أنها قد وضعت إلى جانبها - وفي اليوم التالي اختفى إعجابه هذا . . . حيث أخذ يدرك الأشياء التي تمثلها اللوحة حتى رغم وضعها مقلوبة . . . وهكذا منعت الأشياء الممثلة في اللوحة من التمتع بالذة التي شعر بها أول الأمر . وانتهى إلى القول بأن هذه الأشياء هي التي تفسد فن التصوير نفسه (٧٤) .

ماذا تعني إذن اللوحة التجريدية ؟ إنها لوحة . . عبارة عن قطعة تصويرية لغضب ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها تصبح هي في ذاتها موضوعا ، قيمته في بنائه الداخلي وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزائه . وهي تشبه في هذا قطعة موسيقية ليست في حاجة لكي تبرر وجودها إلى أن تعني شيئا . وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدي من وجهة النظر هذه بأنه نوع من موسيقية التصوير . وفي نفس الاتجاه ، نقول إن شعرا حديثا ما يرمى كما سنرى إلى استخدام الكلمات مجرد الرنين الذي يصدر عنها وبصرف النظر عن معناها ، شعر تجريدي . ولقد أوضح المصور « النان » هذا التقابل فقال : « أعتقد أننا نستطيع القول بأن المصور غير التمثيل هو الذي يقبل استخدام الأشكال والألوان والأضواء دون أن يبدأ من موضوع

سبق تحديده تماماً في إطار نفس الروح التي كان الشاعر ما للارميه ينصح الشعراء بناء عليها بترك معنوية الكلمات . وإذا ما قبلنا هذه الخطوة الأساسية ، فإن من غير المهم كثيراً أن يكون العمل الناتج شبيهاً بشيء أو بلا شيء . من المعروف ، (٧٥) .

والرغبة في الإنشاء التصويري في هذا المعنى لا تستبعد لدى سادة الفن التجريدي ضرورة بذل الجهد لربط العمل بالطبيعة ، أو لربط العمل بالتعبير عن شخصية المصور . وما من شك في أن هناك أعمالاً فنية تجريدية عقلية ، كتلك التي نفذها موندريان وفنانو الفن التشكيلي الحديث في هولندا وآخرون مثل هارتنوج وبازين وماينسير . فاللوحة غير التصويرية مثلها مثل التصويرية تولد في نقطة تقابل بين قوى ثلاث ، تسيطر إحداها على الآخرين أي كانت تبعاً للأحوال ، ونقصد : قوة التنظيم الشكلي ، والحب الشديد للحقيقة ، وتدفق الحياة الداخلية .

لكن بدلاً من أن يعيد المصور التجريدي مناظر الطبيعة التي تؤثر فيه نجده يحل عليها معادلات التصويري ، وليس من المهم في نظره أن يتعرف الناظرون الأشياء أو لا يتعرفون ما دامت الصفة الملبوسة والروحية في آن واحد لهذه الأشياء قد تم التعبير عنها ، وما هو ذا «براك» يقول : «إني أريد أن أضغ نفسي في حالة اندماج توحيدى مع الطبيعة : بدلاً من نقلها ومينسير الذي يعتبر من ضمن التجريديين أيضاً يقول بدوره : «إن لوحاتي تريد أن تكون شاهداً على شيء يعيشه القلب ، لا أن تكون تقليداً لشيء . تراه الاعين» .

على أن الاتصال الذي يحدثه المصور بينه وبين الطبيعة موجود في العناوين التي يطلقها أحياناً على لوحاته ، ولو أن هذه اللوحات لا تمثل شيئاً ، ولوحة مثل « ميناء كروتوا في الفجر » للمصور مفسديه ، أو « ربات

اليوت في السوق، للصور بازين، لا تعبر، لاعن منظر في الطبيعة (بالنسبة للأولى) ولا عن صورة لنساء ما (بالنسبة للثانية)، بالمعنى الذي يفهمه المصورون التشيليون لهذه الكلمات. لكن من الواضح طبعا أن الانطباع الناتج هنا عن منظر الميناء هو نقطة البدء والاساس في تفكير منسيه، كما أن منظر النساء في السوق هو الذي أوحى باللوحة لبازين كما يمكن أن نبين من التركيب التقريبي للوحة، (٧٦).

ومن وجهة نظر أخرى لابد من ملاحظة أن المصور التجريدي لا تنفقه العاطفة، فالعالم الداخلي الذي كان يشعر به الفنان ويصوره على شكل أشياء تابعة من العالم الخارجي، هذا العالم الداخلي، يريد الفنان التجريدي أن يعبر عنه مباشرة وعن طريق قدرة الألوان والأشكال. ويكتب منسيه بهذا الصدد فيقول: «إن الأمر هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها، المعادلات الروحية للعالم الخارجي، والعالم الداخلي، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل على اللوحة». وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعي للمصور. «ومعها الانفجاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة بالتناسق المطلق»، فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلي يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر، وعالم الروح بصفته كسفا نهائيا، كما يقول منسيه (٧٧).

وفن التصوير التجريدي على حق حين يعلن أن أصوله الموروثة قديمة، فروح التجريد لازمة من لازمات الفن، تشهد لدى الإنسان على قدرته على تلوق الكمال في النغمات المتناغمة المصغفة... «فالفن الموجود في أوروبا الوسطى والجنوبية منذ نهاية العصر البابوليوني فن تجريدي تماما، فهو لم يحاول أبدا أن يقلد الطبيعة خلال آلاف السنين، بل أولى اهتمامه بحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية، وقد أشر كما أحيانا مع حيوانات غريبة وأشكال بشرية تقليدية للغاية» (٧٨). وفن الشعوب التي لا اسم لها من العصر

البرونزي ، كذا فنون أجناس الكلت والجرمان في العصر الحديدي ، كلها ذات صلة وثيقة بفن الشيعة في جنوب روسيا ، وهو يتصل من خلال هذه الأخيرة بفن الزخرفة في الصين القديمة ، وفن الحزف في بلاد ما بين النهرين القديمة وفنون القيشاني والسجاد في بلاد فارس ، التي لم ينس الفنانون المسلمون منها شيئا . . وكل هذه الفنون ليست فنونا تمثيلية ، بل إنها تجريد فحسب ، لأن الشكل ، وقد احترمه الفنان لها لا يمثل شيئا على أننا لا نستطيع استيعابها إلا إذا اعتبرناها موضوعا جديدا لا يشير إلى أى موضوع معين ، بل يشير إلى نفسه فحسب .

هذا وتختلف الحال بالنسبة لأوروبا ، وريثة الحضارة اليونانية اللاتينية ، تلك الحضارة التي تركت نفسها للروح الطبيعية منذ المبدأ ، والتي لم تلعب روح التجريد فيها أى دور . . اللهم إلا إذا نظرنا إلى أعمال مصوري المناظر الحائطية البارزة من الرومان ، ومصورين مثل كواتروشنتو ، وأوشيللو وبيروديلافرانسكا ، ودورير في لوحة آدم وحواء . . . حيث نجد أشكالا حية تشدها من أسفل أشكال تجريدية . . . هنا يحدث كل شيء كما لو كان المصور يشيد أولا بناء أمثل قبل أن يفكر في أى تصوير تمثيلي لشيء حقيقي ثم يقيم بعد ذلك تقابلا عارضا بين الكائنات والأشياء من جهة ، ومن جهة أخرى هذا التقاء الذى يريده ، بإبعاد الأشياء من الواقع ، الأمر الذى يستطيع الناظر تمييزه من خلال مظاهر الأشياء ، لا الأشياء نفسها ، والتي ترسم من خلال خطوط موجبة . . . وحتى الكلاسيكية من جهتها ترمى إلى التعبير عن نماذج عالمية أبدية ، وتكتشف لهذا الغرض أحسن الوسائل في أشكال تجريدية ، تستند أصلا في قمتها إلى الهندسة والنسب والأعداد (٧٩) . . . فأى فن إذا ، عدا الواقعية الفوتوغرافية ، لا يمكن إلا أن يكون فنا تجريديا بدرجة ما ؟

رغم هذا ، تظهر في تاريخ فن التصوير والنحت روح تمثيلية تنافس

روح التجريد أو تبادل وإياها قرات الزمن . وهنا نرى القطب الثاني من قطبي الفنون التشكيلية ، وهو ليس بأقل أهمية من الأول . يقول جيلسون : « إن من الملاحظ أن الفنون البدائية لم تكن تبدى إلا اهتماما ضئيلا لتقليد الأشياء الطبيعية ، ويلوح أن الإنسان البدائي رأى أولا أن من الأصوب إنتاج أشياء قبل إنتاج صور الأشياء » (٨٠) لكن ليس هذا مؤكدا على الإطلاق ... فبقدر علنا بأصول الأشياء ، فنعتقد أن الإنسان قد أخذ يلاحظ ويتخيل وينشئ ويقلد في آن واحد أو بالتوالي ... ونحن نمتلك من بين أقدم الوثائق الفنية عظاما منقوشة ، بها شقوق حدثت بها مصادفة ثم أكلها أو نظمها الفنان بقصد زخرفي بحث . . . لكن هناك أعمالا فنية أخرى ترجع إلى نفس العصور ، وتؤكد أن لإنسان ما قبل التاريخ كان يجب أن يوضح التشابه الذي كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدي عرساً ، ورأس عجل أو فيل منقرض (٨١) — بل وأكثر من هذا : فالمصور الأورجنتاسي أو المجدليني كان يستعين أحيانا بما تحدثه الطبيعة في الصخور لكي يصور عليها قوشا بارزة ، ومنها بصور وجوها تمت بصلة قوية للأشكال الحقيقية .

هذان اتجاهان في التجريد والتثيل الواقعي لن يفتأ أن يتأكدا إما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، وإما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر في وقت واحد ، وإما عن طريق التتابع زمنا . فنحن نجدهما يتمايزان في مصر القديمة حيث نرى على جدران القبور أشخاصا هيراطيين في واقف تقليدية ، وأفراد حرف أو حيوانات كالغزال والأسماك والطيور وكلها تصيح بالحياة .. ولو أن هذا لا يرضى مالرو ، لكن لابد أن نذكر أن الهند وآسيا واليونان القديمة والعصور الوسطى الرومانية والقوطية ، كلها تبين لنا أن الحساسية للتجريد لا تمنع من تذوق أشكال من الفن قد تكون أحيانا طبيعية للغاية .

هذا ، ويجب ألا ننسى هذه الحقيقة المعروفة من أن تقدم أسلوب

ما يؤدي به من التجريد القديم إلى الحقيقة التي تمثل الأشياء الملوسة والتي سارت عليها العصور الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية . ويؤدي هذا التطور إلى الانحطاط حين يصل إلى النقطة المطلقة أو إلى التعبيرية السطحية ، كما حدث في مدرسة بيرجام . . . والاتجاه العكسي لهذا لا يؤدي إلى الانحطاط ، يدل على هذا أن تمثل « أبولون » ، لثنال يومينو ، « وهرميس » الأولمبي لا يعبران تعبيراً واقعياً سطحياً عن حقائق فن ما قبل اليونان القديمة ، أي إنهما يعبران عن تجريدية معينة .

ويجب ألا ننسى كذلك أن الانحطاط يمكن أن يحدث أيضاً إن كان التجريد يؤدي أحياناً إلى جناف اللب بحيث يشبه الآلية البحتة ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوجه خاص في بعض الفنون الشعبية أو البربرية ، كما يمكن ملاحظتها في هواية جمع قطع النقود . قارن مثلاً تمثال فيليب المقدوني ، والنسخة الفاسدة له التي يقدمها مثالو ليوفيش في منطقة فيينا العليا (٨٢) حيث نجد أن « الأسلوبية » تنصف بالغموض والجفاف ، ولا تقل تفاهة عن أي تقليد رديء .

وإذا كان للفن التصويري أخطاره ، فإن للفن التجريدي أخطاره أيضاً ، وهي لا تقل سوءاً عن الأولى ؛ ذلك أنه يجب ألا نخطئ . بل نعرف بأن الفن التجريدي صعب التنفيذ ، بل إنه أكثر صعوبة من التمثيل . وهذا أمر واضح ولا شك بالنسبة للناظر إليه ، أما بالنسبة للفنان نفسه فإن الخطورة تنحصر في أن من المحتمل أن ينسى القطعة التصويرية الفنية لصالح موضوع اللوحة ، هذا بالإضافة إلى أنه من الأسهل الاهتمام بتوزيع الألوان والأشكال عندما يكون للوحة سند تمثيلي واقعي ، وبالعكس ، لا بد أن تتوافر لدى الفنان روح تشكيلية وثقافة فنية من أندر الثقافات حتى يستطيع الاستمتاع

بشيء ولا يعتبر لوجوده قيمة إلا بفضل تنظيم شامل الصفات الملبوسة ، وحتى يتمكن من الحكم عليها حكماً سليماً قبل الاستفادة منها في العملية التنفيذية ، وهكذا يصبح الفن التجريدي قاسياً بالنسبة للفنان بالذات ، والواقع أنه — كما يقول جيلسون — « ما دام المصور يتمتع بشيء من التصويرية المباشرة ، كان لديه شيء يقوله ، ويتعين عليه أن يكون قوله جيداً ، وأن يكون قوله هذا قول مصور فنان . . . ما دام لديه ما يقوله . والمصور غير القشبي إطلاقاً يحمل نفس المسئولية التي سبق أن حملها سابقوه ، ولكنه لا يمتلك ما يمنع فشله ، فإذا كانت اللوحة التي نفذها ليست كائناً متكاملًا بصفاتها ألواناً وخطوطاً تسر الأعين ، لا شيئاً آخر ، فإن عمله ينتهي إلى فشل ذريع لا يمكن أن يخفيه شيء » (٨٣) .

هذا ما يزيد من إعجابنا بالأعمال الفنية الرائعة التي يقدمها السادة من أهل الفن ، ويضطربنا في نفس الوقت إلى الحذر من الذين يدعون التلذذ عليهم . . . فلقد ظل الناس يعتقدون خلال خمسة قرون أن في تقليد الطبيعة تقليدًا جيداً ما يكفي . . . وكان هذا خطأ . . . لكن لم يكن يكفي إلا يقلد الطبيعة رجل ما ليصبح مصوراً . . . فن السهل جداً تصوير لوحات لا هي بالصور ولا هي باللوحات ، هذا معروف جداً ، ومهما انتقلنا انتقالًا لا تخمس فيه في صفوف أمام حوائط غطتها لوحات لا علاقة لها بفن التصوير ، فإننا أحياناً نشعر بالذلة حين نرى من بينها صوراً طيبة ، لكن ما من شيء يبعث فينا إلا كثراب أكثر من بعض معارض فن يدعى أنه تجريدي ، حيث لا نرى لوحة إلا نادراً ولا نرى فيها أية صورة . هذه تجربة عدم الكيان التشكيلي ، وهي تجربة لا تعويض فيها (٨٤) .

لا بد إذن أن نكرر أن الطريق الذي يسلكه فن التصوير التجريدي طريق مشروع ، لكنه لم يكن ، وربما لن يكون طريقاً عظيماً من طرق الفن ، اللهم إلا في مجال الزخرفة وحدها ، وهي التي يمكن أن تضم بين جانبيها

عرضا فنون التصوير الحائطي البارز والفسيفساء والسجاد الحائطي والزجاج الزخرفي . والمصور التجريدي ، إن سمحتم لي أن أقيم هذه المقارنة أيضا ، يذكرنا بهلوان يرقص على جبل مشدود ، يقوم على ارتفاع بأعمال بهلوانية ليثبت أن من الممكن أن يقف الإنسان على هذا الجبل وأن يسير على الحيط ، وإن هذا لا يمنع من أن يكون هذا الوضع هو الوضع الطبيعي للتوازن والسير .

هذا هو فن التصوير غير التصويري . إنها تجربة تدعو للحاسة ، لكن ما هي إلا تجربة تتطلب من المصور والهاوى تضحيات كبيرة جدا لكيلا تصاب هي بالفقر في نهاية الأمر . وهي تلتقي بالقدر الذي أسماه فاليري ومن قبل جوته : « الفن العظيم » . والشئ الذي أسميه أنا الفن العظيم هو في بساطة هذا الفن الذي يتطلب أن يستخدم الإنسان جميع ملكاته ، والذي يقدم لنا أعمالا تستخدم فيها جميع القدرات وتساعد على فهمه . . . وأعتقد أنا شخصيا أن من المهم أن يكون العمل للفن عمل رجل كامل » (٨٥) .

وقد كان سيزان يسير على تقاليد كبار التجريديين في عصر النهضة ، وهو الذي أراد أن يصور الطبيعة بالأسطوانة والدائرة والمخروط . . ومع ذلك فالتفاح عنده تفاح ، ويقال إنه صرح بأن « من الضروري أن نقتل ، وأن يكون هناك بعض خداع البصر ، وليس في هذا ضرر إن كان هناك بعض الفن » (٨٦) . لكن أتباعه من التكميين أخذوا في تشويه السمكائنات الطبيعية وتحليل الأشياء إلى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقا لنظام استدعوه . . . فأبهم أتبع لوحاته أكثر من غيرهم لرسوم تقريبية تجريدية أعدت مقدما ؛ لكنهم لم يحطموا كل علاقة بينهم وبين الأشياء . وقد قال جوان جرى هنا : « إن لوحة لم يسبقها نية تمثيل أشياء فيها قد تكون في نظري دراسة لوسائل التنفيذ تظل غير مكتملة » .

ولعلنا نعرف جملته المعروفة : ابدأ بالأسطوانة لتجعل منها زجاجة . . .

ويتساءل جيلسون بهذا الصدد : « لماذا كان يرى أن من الضروري تصوير زجاجة . . . إذا كان الشكل التشكيلي الحقيقي هنا هو الأسطوانة ، فما السبب في ألا نقف عند هذا الحد ؟ » (٨٧) . وربما كان السبب هو عدم الرغبة في تضليل الناظر ، أو في إرشاد الحواس ، أو في إدماج الفكر والعاطفة والشعر وكلها تنبثق عن الأشياء المعروفة والتي تدركها . أو لتوضيح الاندماج بين الفنان والحقيقة . وبالاختصار نحن نرى أن اللوحة تتضمن على الأقل مسودة تمثيلية ، وهذا أمر طبيعي ، على أن التجريد الشامل الكلي عذاب كعذاب المطهر ؛ وهو عذاب ضروري مفيد لفن التصوير لا شك في هذا ، لكنه لن يكون الجنة . .

على أي حال يجد الفنان هنا وقد حصل على حريته كاملة إزاء الطبيعة ، وما عليه إلا أن يحذر من إساءة استخدامها — ولعل القرن القادم هو العصر الذهبي ، عصر الكمال والتوازن الذي يجتمع فيه من جديد اتجاهنا قرننا هذا ليقوى كلامهما الآخر ، بعد انفصالهما . . . وهنا يصبح الأمر تخطيا لحدود المتناقضات التي يشن منها عدد كبير من فنانينا المعاصرين ، وتجميعا غير متوقع ، ولا مثيل له في العصور التقليدية الغابرة .

ويترك لنا الماضي أحيانا درسا هاما ، ذلك أنه لكي يكون التجريد فنا ، نحتاجه يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية ، كما نحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد . فإذا نظرت مثلا إلى لوحة « الجنة » للصور تذكوريه في قصر « الدوج » بمدينة فينسيا لاحظت حالا أن من المستحيل تمييز الشخصيات الممثلة فيها ، إلا بتلك التي تصور المسيح والمذراء . ذلك أن الوجوه تختفي وسط الأمواج الواسعة التي تشكلها هي ، والتي تميز المشاعر هزأ وحدها

بفضل ريفنها الساحرى . إن لدينا فى هذه اللوحة على ما يظهر زخرفة غير تمثيلية ضخمة . نعم . . . لا شك فى هذا . . . لكننا تأخذ حذرنا تماما من أن تلقى علينا انطبعا ضحكا لأن الشخصيات فيها تمثيلية ومثلة تماما . فالأشكال التى يمكن أن نسميها « تجريدية » أشكال « حية » لدرجة كبيرة جداً تفوق هذا الحائط ، لأن العنصر التمثيل خفى تماما . . . ولو كان المصور قد لجأ إلى المنحنيات ومضادات المنحنيات فيها ثم ملأها بأى شئ لماتت اللوحة . . . ونحن نستطيع أن نقيم ملاحظات كهذه إذا وقفنا أمام آلاف الوجوه التى لا يمكن تمييزها فى زجاج نوافذ كاتدرائية شارتر وأبوها . (٨٨) . فالقول إذاً بأن هذا فن تجريدى لأننا لم نستطع تمييز الوجوه تمييزاً كاملاً ، قول قد يكون غريباً عن الصحة والدقة .

ومن جهة أخرى « إذا تأملنا الآن فى لوحات ذات واقعية دفع بها لأقصى حدود الواقعية ، وعقدت لأقصى حد من التعبد والدقة — كلوحة تمثل أشياء جامدة من لوحات بوجان مثلاً ، لوجدنا أن شاعرية مثل هذا الفن التصويرى قد خلبت لبنا لدرجة أن نصل إليها إذا نظرنا إلى المسودات التى أعدت لهذه اللوحة ، ولن نصل إليها إذا نظرنا إلى الأشياء المصورة ذاتها . فبماذا يمكن أن نخرج من هذا إذن ؟ . . . إن « الفن لا يلبس إلى نقل الكائنات نقلاً تصويرياً إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الكائنات » (٨٩) . والإخلاص للمظاهر . . . هو الشئ الوحيد الذى يسمح بأن تتعدى حدود المظاهر نفسها ، وبأن نصل إلى الواقع على حقيقته ، نقصد — كما يقول سيزان « إلى الطبيعة فى أعماقها » .

الفصل الثالث الشعر والذكاء

يقول بودلير : « يعتقد الكثير من الناس أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما ، وأنه يرمي أحياناً إلى تقوية العواطف ، وأحياناً أخرى إلى رفع مستوى الأخلاق ، وأحياناً أخرى إلى إثبات شيء مفيد ، لكننا إذا نظرنا إلى أعماق نفوسنا نظرة فاحصة ، وسألنا أرواحنا ، وتذكرنا ذكرياتها ، لوجدنا أنه لا يهدف إلا إلى إثبات وجوده ، ولا يمكن أن يكون له أى هدف آخر غير ذاته ، فما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة نبيلة ، جذيرة بهذه التسمية إلا تلك التي تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة لحسب » (١) .

هذه الموعظة النابعة من إيمان بودلير ، تحتاج ولا شك إلى العديد من التفسيرات المتباينة . . . وسوف نؤجل هذه التفسيرات إلى حين التعرض لنظرية الفن للفن ، ولو أن تلك الموعظة ذات أهمية معينة الآن ، لأنها تقضي أساساً على أشد أنواع الخلط خطورة ، ولأنها تقدم المشكلة التي سوف نعرض لها حالياً : تقديماً واضحاً ، والتي تنحصر في هذا السؤال : ما هو الشعر ؟

نظن القاري قد فهم من الآن أننا سنقف من الشعر نفس الموقف الذي وقفناه إزاء فن التصوير ، وقد سبق أن قلنا إنه ما من هدف لفن التصوير غير أنه يصف . . . والشعر كذلك ، لا وظيفة تعليمية له بالمعنى الشائع لهذه الكلمة ، فجمال القصيدة لا يقاس أبداً ، لا بعمق أفكارها ، ولا بعلوها ولا بأصالتها ولا بالمهارة التي تتضمنها ، فالشعر لا يتجه إلى تلك

القدرة الموجودة فينا والتي تساعد على تشكيل المبادئ والمذاهب ، وعلى ترتيب الأفكار والتعليل والمناقشة ، تلك التي نسميها عادة « العقل » وبالأصح نقول إنه إن فعل الشعر هذا فهو يفعله عرضاً وبصفة ثانوية جانبية ، بعيداً عن مهمته الأصلية ، وعلى مسئوليته الكاملة .

الشعر الخالص

يقول فاليري : « يلاحظ أنه في حوالي منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضحة في مجال آدابنا ، ترمى إلى عزل الشعر عزلاً كلياً عن كل عنصر آخر عداه ، (٢) وتظهر هذه الرغبة عند بودلير كما سبق أن قلنا ، وتبدأ كد عند مالارمييه بقوة أشد . لكن قد يكون من الخطأ أن نقول هذا عن الأدب الفرنسي وحده ، فبودلير يدين بالكثير في هذا لادجار بو . أضف إلى هذا أن نفس الاتجاه كان موجوداً في قسم العصر لدى كتاب الرومانتيكية وقادها فيما وراء المانش (بريطانيا) من أمثال وردزورث ، وكينس ، وشيللي ، وماتيو أرنولد .

ولكن فهم معنى الشعر الخالص ، يتعين علينا أن نستوعب الأمر استيعاباً شاملاً ، الأمر الذي يؤدي بنا حتماً إلى استخلاص حقيقته ، فالتعبير موجود عند جوته (٣) . وقابله لأول مرة بالمعنى الذي نفهمه من فلم فاليري (٤) ، لكنه لا يظهر واضحاً تماماً إلا في عام ١٩٢٥ من خلال رسالة تحمل هذا العنوان : « الشعر الخالص » قرأها الأب هنري بريمون في جلسة علنية من جلسات الأكاديميات الخمس . ولقد أثارت هذه الرسالة مناقشات حادة ، ومعركة ، تذكرنا بتلك التي قامت في أوائل القرن الثامن عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، أو بتلك التي قامت حول مسرحية فيكتور هوجو : هرناني . ولقد هدأت أصداء هذه المعركة اليوم ، ولو أننا نستطيع أن نؤكد اليوم أن بريمون والشعر الخالص قد كسبا المعركة .

ما هو الشعر الخالص إذن . . . ؟ إن الكلمات التي تشكله تمسكتنا بنفسها من تعريفه إن نحن وضعناه مقابل العكس منه ، أى مقابل «غير الخالص» ، أو «غير النقي» . لكن ليس الأمر هنا أمر انعدام النقاء من حيث علم الأخلاق ، بل إن غير النقي هو ببساطة ما ليس شاعرياً في قلب القصيدة ، أو بتعبير أدق ، كل ما لا يساعد على تقديم اللذة التي يعرفها جيداً هواة الشعر . وبذلك يصبح الشعر الخالص — النقي — هو ذلك العنصر الذي يضفي على القصيدة صبغة شاعرية ، ويوفر اللذة الذاتية الناتجة عنه . وهذا العنصر لا يمكن تمييزه بقصد فهمه ، كما أنه لا يمكن تحليله ، ولو أن المؤكد أنه غير موجود ضمناً في معنى النص بالذات .

هذا — ويعبر بعض الناس عن هذه الفكرة بقولهم إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه إذ أن الذين يقرءون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تماماً أن الكلمات تتخذ مظهراً «لا تعرف ماذا وكيف تسميه» ، أو «رشاقة» أو «صفة غامضة» لا تأتي من معنى الألفاظ إنه شيء ما «تذوقه» — هذا الشيء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها عندما يكتب مؤلف «الأضواء» «رامبو» مثلاً ما يلي :

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

أى روح من العيوب خَلَّتْ

عندما يكتب هذا يشعر في الحال أن هناك شعراً ، وإن نحن عدلنا البيت الثاني على الوجه التالي . . .

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

إن لكل منا عيوبه . . .

إن نحن فعلنا هذا لشعرنا بأن «الشعر» قد اختفى ، رغم تطابق المعاني وعدم تغيير القياس الشعري في الحالتين . والذي ينقص هنا — ضمن أشياء أخرى — هو كلمة «روح» التي توصل لبنت الشعر الثاني إشعاعها الرقيق بعد ذلك الحنين الذي تنطوى عليه لفظنا «الفصول» ، و «القصور» ، إن الشعر هو هذا ، هو الذي يظهر كما يقول أيون بول فارغ «في النقطة التي يفصل فيها عن النثر» (٥) . وعلى هذا الأساس يكون شاعريا في قصيدة ما كل ما ليس نثرا فيها ، وكل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . وليس هذا التمييز هو ذلك الذي يقول به السيد جوردان ، لا بد أن نخد من هذا ، فنحن لا نضع الشعر في وضع يتعارض مع النثر ، لا نضع اللغة الموزونة المقفاة في موقف الضد من لغة الناس جميعا . . . فكم من أبيات شعر ذات صفة ثرية مؤسفة . . . وهل لا يوجد — على عكس ذلك — نثر شاعري ونثر فني ؟ نعم هناك من النثر ما يخضع لقواعد غير محددة ولكنها ليست أقل تشددا من قواعد الشعر ، بل إنها تغمرنا بنفس السعادة التي تغمرنا بها أجمل القصائد . ألا يقول كلوديل إن أكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ، ومنهم رابليه وباسكال وبوسويه وسان سيمون وبازاك وميشليه ؟ (٦) .

إن النثر كما فهمه هنا بصفته انعدام الشعر أو عكسه هو الحديث . . . ولا نقصد بالحديث تلك المقطوعة البلاغية التي تستطيع أن ترتفع هي الأخرى إلى مستوى الشعر أحيانا . . . بل نقصد الحديث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة ، والذي يعبر عن فكرة استنتاجية منطقية ، وتلك المناقشات التي تدافع بها عن أفكاره هذه ، والحقائق التي تساندها ، والمقارنات التي توضحها ، والعواطف والمشاعر التي تثيرها في الحياة العامة . وكلما سيطرت هذه العناصر على القصيدة مهما تكن قيمتها ، اقتربت

هذه القصيدة من النثر ؛ وإذا ما سيطرت وحدها سيطرة تامة ، لم يعد هناك إلا نثر .

ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل « لن » و « لكن » و « إذا » و « هكذا » .. لأنها ألفاظ تفترض وجود التبرير وطرده الشعر في نفس الوقت ، وقد أثبت الألب بريمون (٧) مثلا أن راسين قد برع في تحطيم التركيب المنطقي للجملة ، حين وضع أسماء وصفية أو أسماء المفعول أو الصفات محل الجمل الخبرية ، بحيث كانت الأولى عاملا مساعدا على « سيولة » البيت الشعري :

آريان ، شقيقتي ، أى حب يحركك
وأنا ، ملكة دون قلب ، دون صداقة
عبدة الشفقة ، جبانة حقيرة

والشعر لا يمكن شرحه منطقيا لأنه لا علاقة له بالحديث العام ، بل هو بالضبط ، ذلك الشيء الذى لا يصف ولا ينطق به ، الذى تتضمنه كل قصيدة ، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى . ولقد فهم فاليرى هذا حينما قال إن النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر (٨) . أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة ، وعدم إمكان معاملته بهذه الطريقة هو الأمر الذى يمكننا من إدراكه ، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته ، بل الذى يحدث هو قتل الأفكار الموجودة في القصيدة ، والأحداث التى تحكيها ، والعواطف التى تصورها ، وبالاختصار مادتها الفكرية والنثرية .. نقلها من لغة إلى أخرى . . . أما مادتها الشعرية فلا يمكن نقلها .. حاول إذاً أن تترجم بالإنجليزية ما يلي .

أيام أصبحت لحظات منسوجة من حرير

أوبالفرنسية :

عندما تذكرنا تلك الجلسات من الفكر الصامت العذب

إذا نجحت في هذا فأنت لست مترجماً ، بل مبدعاً وشاعراً ، تكون قد أبدعت بيتاً جميلاً لن يكون عبارة عن صدى للأصل ، بل على الأكثر معادلاً له (*) .

ولنفس السبب يستحيل تحليل الشعر ، فهذا الشراب اللذيذ لا نعرف من أى عناصر قد تركب ، لكن ليس معنى هذا أن النقد الأدبي عديم الفائدة ، بل إنه يؤدي بنا إلى باب المعبد دون أن ندخلنا إليه ، والسبب في هذا هو أن هذا النقد — من جهة — يرى إلى الشرح ، ومن جهة أخرى فإن الشعر نفسه لا يقبل الشرح ، وهكذا فإن كل ما يمكن التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه في أقصر القصائد شاعرية هو من النثر . والشعر يبدأ في النقطة التي لم يستطع أن يقول النقد عندها شيئاً ، والتي يشعر فيها أن كل شيء سوف يقال... إن الشعر غموض ، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشعري ، (٩) .

الموسيقى اللفظية

الفصل النقي من غير النقي من قبيل التجريد ، وأصحاب من القصيدة ما ينتمى للنثر ، ماذا يبقى .. ؟ يبقى الغناء ، والتوافق ، والنغم والموسيقى ، ولهذا يقال إن الشاعر — على عكس المتحدث العادي — يثنى ، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قياماً متيناً .. ويرجو فيرلين أن «تكون الموسيقى قبل

(*) ترجمة قصيدة من الشعر أمر معناه تغيير كيانها لأن في هذا تفرغاً لشكلها ، وشكل الكائن هو الذي يكون جوهره . (انظر كتاب : عن ترجمة شعراء اليونان ، تأليف فستوجيا . ج .)

كل شيء ، ، وقد سبقه بودلير في هذا حين كتب يقول : « إن الشعر يمس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » (١٠) . ويرى فاليري بدوره « أن الرمزية تتلخص ببساطة تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء ، ويرى إلى أن يستعيدوا ما أخذته الموسيقى منهم » (١١) . وأخيراً ، ولكي نقف عند هذا الحد ، قال اندريه سوارس وإن المر الموسيقي للكلمات هو جوهر القصيدة ، (١٢) .

مع هذا فإنى أرى أن هذا الربط بين الشعر والموسيقى لا يحل المشكلة حلاً كاملاً ، أولاً لأن « الموسيقى الخالصة — كما يقول بريسون — ليست أقل غموضاً من الشعر ، وإنى أتساءل هنا عما إذا لم يكن الأمر في هذا تعريف المجهول بالمجهول » . أضف إلى هذا أنه إذا كان الشعر ينافس الموسيقى في بيتها فلنعلم أنه مهزوم مقدماً ، إذ لاشك في أن صفارة فيرجيل وفير فيكتور هوجو يعتبران شيئاً ضئيلاً إلى جانب يانوشوبان أو أوركسترا فاجنر . الواقع أن مجال الشعر ومجال الموسيقى متميزان أحدهما عن الآخر ، ولا يوجد بينهما إلا التجانس ، بحيث لا يمكن أن نتحدث إن هرمونيا ، أو تناسق أبيات الشعر إلا بالاستعارة ، مادام من غير الجائز في الشعر ، كما هو الشأن في الموسيقى وضع النغمات بعضها فوق البعض . أضف إلى هذا أن عدم مقاطع الجملة لا يمكن أن يكون نفس الشيء الموجود في الميلوديا من حيث الوزن ، ولا شك في أن الشاعر يمتلك عدداً من الرنين الرقيق للغاية والمتنوع للغاية ، لكن أى فرق بين هذا وبين « جاماء النغمات الموسيقية » ، بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات وتوترات يستخدمها الموسيقى ...

ذلك أن الشعر يرتبط باللغة ، وهدفه كما يقول كلوديل : « اللذة التي نحصل عليها والتي تعتبر اللغة أداها » (١٣) ومن هنا نلاحظ أنه في حين أن

مادة الموسيقى هي النغمات ، تكون مادة الشعر هي الألفاظ . وتعبير أدق يعمل الموسيقى بنغمات تتقدم إليه في حالة طلبقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد ، في حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعة في إطار الألفاظ، ومحدودة بهذه الألفاظ ، وهكذا فإننا في أغلب الأحيان لا نمتدح هارمونية أبيات الشعر — وهي حقيقة على أى حال — إلا حين نعجز عن تحديد جاذبيتها العجيبة بطريقة أخرى ، إن من المؤكد أنه يوجد شعر دون موسيقى لفظية معينة ، لكن هذه الموسيقى خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لها اسماً آخر ، (١٤) .

ومادمنالانجد هذه التسمية، يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسيقى بأنها جوهر الشعر الخالص ، بحيث تصبح « الشخصيات الرئيسية للقصيدة — كما يقول فاليري — هي رقة أبياتها وقوتها » (١٥) بعد تحليلها من شوايها الثرية . وهكذا يلعب أوليس وينلوب وديدون وأينيه ، الحب والموت ، والعمل والحياة ، الأرض والبحر والسوات ... كل هذه تلعب أدواراً ثانوية .. ويمكن أن تكون هذه الأدوار ولا شك هي الأدوار الأولى في النثر . أما في الشعر فها هي إلا أدوار رمزية . وإذا كان لو كريس قد عرض مذهب ايقور بحسب لكان فيلسوفاً ، لا شاعراً ؛ ذلك أن الذي تتطلبه أولاً في أبيات الشعر هو الغناء ، سواء أكانت هذه الأبيات تتضمن معنى ، أو لا تتضمن شيئاً .

هل من ضرورة إذا لإثبات هذه الحقيقة الواضحة ؟ طالما تحدث النقاد عن عدم التناسب الموجود في أجل القصائد بين فقر المعنى والثروة الشعرية أو الموسيقية ، ولقد لاحظنا هذا في الأبيات التي سبق أن سردناها عن الشاعر رامبو ، ولعل من الممكن ضرب أمثلة لا حصر لها :

لكن أين تلوج الأيام الخوالي ؟

هذا البيت يعنى ببساطة : أن كل شىء ينتهى .
وكم أحب آلام البشر فى عظمتها

وهذا بيت جميل ، لا بفضل الفكرة العادية التى يحويها ، بل كما يقول
فاليرى لأن كلتى « عظمة » Majesté وآلام Souffrances تشكلان معاً
توافقاً بصفتهما كلمتين هامتين (١٦) .

إن أشهر المقطوعات لا تفعل أكثر من أن تطرق أفكاراً عادية ، وهذا
صحيح بالنسبة لمقطوعات مثل أغنية سيدات الوقت الذى مضى ... وأغنيات
هيلينا (لرونسار) والبحيرة (للأمارتين) والزورق النشوان (لرامبو) وحتى
« الجبانة البحرية » (لفاليرى) . وهل هناك فى الأدب موضوع أكثر شيوعاً
من جمال الربيع ؟ لاشك فى أن الفكرة عادية جداً ، وفى أن الشعور هو
بمعينه لدى الجميع إزاء الطبيعة التى تتولد من جديد . والبراعم التى تنفتح ،
والأيام التى تتنالى ، والأمل الذى يعود إلى القلب ، والحب الذى يهز
الإنسان والحيوان .

ويمكن أن نقول نفس الشىء تقريباً عن أولئك الشعراء الذين يدعون أنهم
يعلموننا ، ويتمتعون بشهرة لحواها تفهمهم لنفسية الناس . هل كان راسين
— مثلاً — وهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى مثل هذه الأحوال .. هل كان
يستطيع أن يدفع بسهم أوفر من غيره من مثقفى عصره فى مجال معرفة
المشاعر ؟ وهل كان له أن يعلمنا شيئاً لا تعلمه لنا الحياة ؟ من الممكن أن
نشك فى هذا كما سبق أن شك فولتير والأب بريمون . فهناك فولتير يقول :
« إن النسيج الذى تتكون منه أغلب رواياتنا المسرحية ، وبوجه خاص
مسرحيات راسين مبنى على اعترافات بالحب ، وعلى الغيرة والقطيعة ...
وكل هذه الوسائل تافهة » (١٧) ، وسواء كانت هذه الوسائل تافهة
أو عظيمة ، ماذا يهم ؟ إنها لا علاقة لها تقريباً بهذه اللآلئ الشعرية :
كم من مشاغل كلفتنى هذا الرأس الحبيب ...

ما الفجر بأنني من أعماق قلبي ...

وفي الشرق المقفر ، ماذا أصبحت آلامى ...

بل وأكثر من هذا ، أقول إنه لكي تقرأ قصيدة ما كما يجب أن تكون القراءة - اقصد شاعريا - ولكي تدرك موسيقاها ، لا يتحتم عليك دائما أن تفهم المعنى. فصحيح أن فلاحه ذات أصل طيب تنمو وترعرع دون جهد وسط شعر المزامير اللاتينية ، وحتى تلك التي لم تكن موضوع الغناء ... وكمن طفل تذوق أول قصيدة من أشعار الريف دون أن يفهمها ، (١٨) بل وأحيانا لا تجد شيئا تفهمه ، فهناك بعض الآيات وبعض القصائد ، التي تكاد تكون خالية من معنى عقلي ... انظر مثلا إلى الأغاني الشعبية ، أو أغاني الأطفال في بلاد العالم كله .. وكلها تحوى انتقالا من موضوع إلى آخر بلا رابطة ، وكلها لا تحترم المنطق دائما . بل وكلها تحوى كلاما فارغا مثل - ترادبرى دبرا - بل وانظر إلى بيت شعر كهذا الذي كتبه فيكتور هوجو :

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها

الامر الذي يعلق عليه فاليرى بقوله : « من المستحيل أن تفكر . فهذا المعنى مدهش » (١٩) .

ونفس الشيء ينطبق على الأحوال التي يضم فيها بيت الشعر أسماء أعلام نجعل متزاها ... فهل نحن مثلا في حاجة إلى أن تذوق بيت الشعر التالي :

مثل هذا - على عربتها - يريثينيتين ..

هل نحن في حاجة إلى أن نعرف أن « سبيل » كانت تتلقى الإعجاب وهي على قمة من قم جبال فريجيا يريثينيت ؟

وهل نحن في حاجة إلى معرفة أصل فيدر في أسرته لكي نذوق البيت التالي :

لأنها ابنة مينوس وبازيفاي

وهل من الضروري أن نستخدم القاموس لنحيي الآتية أسماؤهم بصفتهم
أصدقاء لنا ؟

وتيتاريز الأزرق ، والمضيق الفضي . .

الذي يبين في مياهه التي ينظر فيها البجع
الأولوسون البيضاء للكامير البيضاء

وعلى كل فالقاموس لا يرشدنا إلى شيء فهم منه معنى هذا :

وكل شيء يرقد في « أور » وفي جيريماديت .

إذ أن « جيريماديت » لا توجد في القاموس أصلا .

وإذا كنت تجهل آلام جيراردى نيرفال ونسبه وما يدعيه من أصل

نبيل . . فلا مانع من أن تترنم في حاسة بآلياته هذه . .

أنا المظلم . . أنا الأرملة الذي لا يغريه أحد ،

أمير أكويتانيا ذات البرج الذي تهدم

أليس جيراردى نيرفال هو الذي يمنح العلماء الباحثين عن المعنى العميق

إجازة ليفنهم عن البحث ؟ إنه يقول : « إن أشعاري ليست أكثر غموضا

من ميتافيزيقا هيجل . . . إنها تفقد جمالها إن هي شرحت . . إذا كان

الشرح ممكنا . . . ، إن ما يقوله هذا واضح على الأقل . . .

وإذا لم يكن للمعنى أهمية كبرى ، فالألفاظ — على عكس ذلك — تهم

كثيرا . فالواقع أن الكلمات تتضمن قدرة غير عادية ، خارجة عن معناها . .

— وموسيقى أبيات الشعر ، أو الشعر الجليل ، ترجع إلى اختيارها وإلى

مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار النغم ، أو تضاربه ، وإلى

التنظيم الدقيق القوى الذي نجده في مقاطعها . . ولعل لإحلال كلمة محل

أخرى أمر لا يؤدي إلى التوازن المطلوب أبداً ... ماذا أقول ؟ بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان « فاصلة » أو حرف صاعد صوتاً لشيء كفيف بأن يقضى على قصيدة كاملة .

في هذا يقول لنا الآب بريمون « فكل إذن في هذا العمل العظيم :

عندما جاء مايار حاكم الجحيم

بالروح الرقيقة سميلانسي إلى موفولكون ..

يلوح أن « التيار الشعري » يحتاج أشد ما يحتاج إلى ذكر اسم « مايار » حتى يسرى المعنى وينفجر لجأة ... فإن أنت أحلت محله اسماً آخر كاسم « ديون » لوجدت أن المعنى لم يتغير قط .. لكنك تلاحظ أن « الشرارة » الشعرية لم تشتمل . نفس الشيء يقال عن « البجمات » التي تحدث عنها فيكتور هوجو في أشعاره .. فإذا كانت البجمات قد جاءت من بلدة ميلوز ، بدلا من كايستر ، لفقد أحد أجزاء قصيدة « السحرة » العظيمة الضوء النابع منها ، (٢٠) .

والعناصر التي تؤكد جمال بيت الشعر عديدة .. قد لا يمكن إحصاؤها .

فهناك الآب بريمون يتحدث عن بيت للشاعر ماليرب هو :

والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار

. ويقول بريمون هنا إن هذا البيت « أحد أربعة أو خمسة أبيات هي

أجمل ما في الشعر الفرنسي » .. ثم يتساءل : « لأي » بنية لا نستطيع المساس بأي حرف من أحرف هذا البيت ... فإن نحن فعلنا هذا لمضينا عليه قضاء مبرما . أضف مثلا مثقال ذرة لهذا البيت لنقول :

والثمار سوف تتجاوز وعود الأزهار

... لتجد أن البيت قد تحطم . إن لهذا البيت معنى هو : أن المحصول

سيكون طيباً . . . لكن كم يصبح هذا المعنى فقيراً هزئياً إن نحن عبرنا عنه بهذه الصورة . . . وكـم تكون الخسارة إذ نحن تفقد الشاعرية التي تنبع منه ، (٢١) .

سحر إيماني

هذه القدرة العجيبة للألفاظ . . . وهذا الأثر الغامض للشعر . . . أمران يستحيل التحدث عنهما إلا بالمقارنة . فالتقابل بينهما وبين القوى الطبيعية التي يجملها الشخص العادي ، والتي تذهلنا بقوتها وبالمفاجآت التي تنطوى عليها . . هذا التقابل يسمح لنا باستمرار البحث في هذا الغموض . فلنقل إذاً إن آيات الشعر الجميلة تحمل نوعاً من رحيق يكاد يكون مغناطيسياً ، وإنها تمارس إزاءنا جاذبية تشبه المغناطيس . . . ولقد أطلق برعمون تعبير « التيار الشعري » على نمط « التيار الكهربائي » . . . باعتباره قوة أو طاقة تمت الحياة والنبت والنبض والغناء في الكلمات .

لكن من ناحية أخرى استعمار البعض لغة العلوم الروحية باعتبار أنه يستحيل فهم حقيقتها كما يستحيل فهم الشعر . ولقد كان بودلير أول من عرف الشعر بأنه « سحر إيماني » . وهو يقول في مجال آخر إنه « لغة وكتابة باعتبارهما عمليات سحرية وشعوذة إيمانية » (٢٢) ، وبهذا يعيد إلى أذهانتنا تقليداً قديماً جداً يقول إن كلمة « كارمن » في اللغة اللاتينية تعني عمل الشاعر ، كما تعني صيغة غنائية ترنيمية . بل من الجائز حقاً أن يكون القدامى قد خلطوا أصلاً بين الشعر والسحر . ومهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائماً ذا أثر يشبه أثر السحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

ولم يكن هباء أن يعنون فاليري ديوانه الاسامي بعنوان « طلامس » ، أليس من طبيعة الآيات الجميلة أن تمارس علينا نوعاً من السحر الأخاذ ؟

أليس من الصحيح أنها تهر عقولنا؟ ثم أليس من طبيعتها أنها ذات سمعة
سحرية تذكرنا بسحر الطلاسم القديمة؟ بلى... ولذا يقول بريعمون: «إني
أسمى كل ما ينتج عنه بطريق مباشر وفعال ترنيم شاعري.. أسمى هذا طلسمًا
إذا وجد بين الألفاظ المتتابعة التي تتكون منها القصيدة. فالألفاظ تظل
أداة للنشر كلما تحدد دورها في التعبير عن معنى ما... لكن سحر الشاعر هو
الذي يحولها إلى طلاسم» (٢٣).

لكن كيف نحدد مدى النجاح الذي تحصل عليه القصيدة من «جاذبيتها»؟
لأنها تنفذ إلى أعماقنا وتحيطنا بغلاف وتأخذ باللبابنا جميعاً... والشعر ينفذ
كذلك إلى قلب قلوبنا ويستولى على أعماق ما في كيانتنا.. أما العقل فهو غالباً
ملا يدرى ماذا يفعل، وهو الذي تنتهك هذه الجاذبية وتسلب منه
قدرته المعروفة. ويقول ل.ب. فارغ في هذا: «إن العقل في مجال الشعر
يقوم بشراء الحاجيات وحل البضائع المسترارة ويستعلم عن مدى الربح
ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة ويختار ما يختار من رسائل الحب
ويدعو بالهاتف ويمرر قاعة الاستحمام... فهو خادم صغير أسود يقف
لخدمة سيدة جميلة» (٢٤).

هذه السيدة هي التي سوف يحدثنا عنها ادجار بو «عندما يتحدث الرجال
عن الجمال... يقوم في أذهانهم ارتفاع الروح في قوة وتقاء (لا العقل
أو الحساسية)، ذلك الارتفاع الذي تشعر به كنتيجة لتأمل الشيء الجليل،
(٢٥) — والروح — أى الأنا العميقة كما يسميها بيرجسون بوصفها ضد الأنا
السطحية — هي ذلك الانسحاب الداخلي عن الحياة الذي يسهر في السكون
على استمرار شحنة النفس بعيداً عن الإدراكات الحسية والصور والمبادئ
والألفاظ وعمليات العقل الذي يعلل الأمور منطقياً، وبعيداً عن العواطف
المعروفة التي تقبل التحليل. فالشعر شيء زامض، ولا يستطيع ألا يكون

غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراكر الشاعر غموضاً ، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكره غموضاً .

بناء على هذا ، تساءل : هل يصبح موضوع الفن كما يرى بيرجسون « بحث النوم في القوى الفعالة ، أو بالأصح ، في القوى التي تمارس المقاومة في شخصيتنا ، بحيث يؤدي بنا إلى حالة من الإذعان التام والوداعة المطلقة حيث نحقق الفكرة الموحى بها لنا ، وحيث تتفق مشاعرنا مع الشعور المعبر عنه » (٢٦) ؟ الحقيقة أن الأمر ليس أمر فكرة أو شعور ، بل كما يقول بريمون وأمر تيممة شاعرية ذات أثر مزدوج : أحدهما الإيجابي والآخر سلبي ... تيممة تطلق سراحنا وتحرر نشاطنا الشعاري وتبعث النوم في نشاطاتنا السطحية التي توشك حركاتها أن تمر قل نضج قوانا العميقة .. فهي في نفس الوقت منشطة ومهدئة ، (٢٧) .

ولعل هذا السبب الذي من أجله يطرق الشعر الأفكار العادية المعروفة .. ذلك أنه « لا يختلف مع الأفكار المنطقية . بل يعاملها معاملة خاصة جداً ، لانهم فيها ولا ضعيفة ، وهكذا يستطيع التصرف فيها كما يريد ... إذا ما كان المعنى مركزاً وغنياً لأقصى الحدود فإن الذي يحدث هو أن العقل المفكر يعمل عمله ويصاب النشاط الشعاري بالشلل ... » فالعبقرية التي يتميز بها راسين تأتي تماماً من « أننا لا نبذل جهداً كبيراً لكي نلبي ما لديه من نواح تفكيرية عقلية تنسج نسيج المأساة بحيث لا تحتفظ منه إلا بالناحية الشاعرية لغضب » ، وفي حين أن كورني يتميز « بنشاط روحي حي ، متحرك ناشئ قوي يمنعه من أن يستمع إلى أغنيته هو ومنعنا من أن نقدم له روحنا بأعماقها لتصفى إلى هذه الأغنية ... » أقول إن النشاطات الشاعرية التي لا يمكن أن يستغنى عنها الشاعر يجب أن

تسيطر على الشاعر نفسه وعلينا نحن ، والأتهرب منا تحت ضغط العقل المفكر ، (٢٨) .

هذا هو ما حدث لانيموس وأنيا في الأمثلة الرمزية التي كتبها كلوديل بقصد شرح بعض أشعار أرتور رامبو، والتي تساعدنا في فهم أي شعر . . . والشعر كله . هنا كل شيء يسهر على ما يرام في بيت الزوجية بين انيموس وأنيا . . العقل والروح . . لكن سرعان ما ينتهي شهر العسل الذي كان يحق فيه لأنيا (الروح) أن تتحدث كيف تشاء . . . ليصنئ إليها انيموس (العقل) مذهولا . . أليست أنيا هي التي قدمت الصداق الذي يعيش منه الاثنان في بيت الزوجية ؟ لكن انيموس لا يريد أن يترك نفسه زمنا طويلا في هذا الموضوع بصفته شخصية ثانوية مرؤوسة ، وسرعان ما يكشف عن طبيعته الحقيقية . . فهو مغرور مختال بنفسه ، يحب التحكم، غير أن أنيا جاهلة بلهاء ، لم يسبق لها أن ذهبت إلى المدرسة ، في حين أن انيموس يعرف أشياء كثيرة ، ولطالما قرأ الكثير في الكتب ، وعلم نفسه كيف يتكلم وفي فمه حصة صغيرة . . . والآن تجده يتحدث جيدا . . جيدا جدا بحيث يقول أصدقاؤه جميعا إن ما من أحد يجيد الكلام خيرا منه . . وفي هذا الوقت تجدها هي ساكنة . وتقوم بالطهي في بيتها . . . لكن شيئا غريبا يحدث . . فقد دخل انيموس يوما مقسلا ، فسمع أنيا تنفي وحدها أغنية عجيبة . . شيئا لم يكن يعرفه . . . ولم يستطع أن يجد وسيلة يكشف بها نعمة الأغنية أو كلامها أو مفتاحها . . إنها أغنية غريبة مذهشة، ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول إقناع أنيا بأن تكرر الأغنية ، لكنها — أي أنيا — تدعى أنها لا تفهم شيئا مما يريد . . . وهنا يجد أنيموس حيلة . . فهو يرتب نفسه بحيث يفهمها أنه غير موجود، ويخرج ويتحدث بصوت مرتفع مع أصدقاؤه . . وتطمئن أنيا شيئا فشيئا ، وتنتظر حولها . . . وتصنى وتعتقد أنها وحيدة . . . ودون ضوضاء تذهب لتفتح الباب لعشيقتها الإلهي ، (٢٩) .

المعجزة الشعرية

أن نجعل من الكلام أغنية ، ونربط أجنحة الشعر بالثر ، هذا هو عمل آلهة الوحي . . . فلقد تلقى الشاعر هذا الامتياز الذى يتحدث عنه مالارميه بقوله : « إنه هو الذى يصوغ كلمات القبيلة بمعنى أبقى . . . هذا الامتياز هو الذى يحول لغة الحديث العادية ويطورها ، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هى بعينها التى نعرفها . . . لكنها لا تتمتع بنفس القيم التى تتمتع بها فى الشعر إطلاقاً ، (٣٠) ، وكما لو كان قد مسها سوط ساحرى ، تجدها تفقد صيغتها العادية التى ترجع إلى العادة والتقليد ، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فستعيد مجدها . هذه هى المعجزة الشعرية . وهاك فاليرى يدرس فن الراقصة ويقول : « يلوح أن الراقصة وهى تودى رقصتها فى خطوات منتظمة متناسقة كأنما تحصى تقوداً من ذهب خالص ، فى حين أن خطواتنا الربية لا تمدو أن تكون أشبه بنقود عادية » (٣١). والشاعر كالراقصة تماماً، صناعته المعجية تغيير كلامنا العادى الذى يشبه الورق وتحويله إلى قطع رفاعة براءة.

والمعجزة لا تعمل بالمنطق ، ولكن كل ما يمكن عمله هو تحديد الشروط التى تجعلها ممكنة ، ولهذا يجب التفكير فى الطبيعة المعقدة للغة ؛ فالكلمات أولاً علامات ، وهى — باعتبارها علامات — عديمة القيمة فى ذاتها ، اللهم إلا أن لها معنى معيناً ، ولولا أن المثل الأعلى لها هو أنها قابلة للفسيان، وهكذا فإن الإنسان الذى يتكلم يستخدمها ، وهو فى استخدام إياها لا ينتبه إليها ولا يراها ، بل إن نظره تخرقها كما تخرق لوحاً من الزجاج لتصل إلى الشيء الذى تحدده هى مباشرة تقريباً .

ومع هذا فالكلمة تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى

الأشياء ، ولكنها هي في ذاتها أيضاً شيء . وبصفتها شيئاً تستحق الانتباه وحب الاستطلاع ، وإذا كانت جميلة فهي تستحق الحب . من هذا فهم الموقف الشعري لزراء الألفاظ . ففي الوقت الذي يهتم فيه الفيلسوف والعالم بالحقائق والأفكار بحسب ، ويقفان فيما وراء الألفاظ ، يقف الشاعر فيما قبلها ، لأنها ليست بالنسبة إليه علامات بحسب ، بل هي كذلك وقبل كل شيء كانتات ينظر إليها ويضعها ويتأمل فيها ويعجب بها كما يعجب الإنسان بحصاة ، أو بحشرة أو بطير ما .

نعم إن الكلمة كأن حي ... فنذ مؤلف « أسطورة القرون » (هوجو) ومنذ رامبو وفرلين وبروست وكلوديل إلى كوكسو ، لم يكن هناك إلا القليل من الفنانين شعراً أو ثرا من يشيدون بلون الكلمة وطعمها ورنينها وحلاوتها المذبة أو خشوتها اللطيفة ... والشخصية المحبة لها . وحيث إنه سبق لنا الحديث عن هذا فلن نعود إلى نفس الموضوع ، بل نكتفي بسرده ما يقوله ل.ب. فارج عن هذا : « إن من الواضح لنا الآن أن الكلمات تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة ، وأن الألفاظ تعني أكثر مما يعنى التعليل المنطقي ، وأنها — أى الألفاظ — مليئة بالرحيق كأعشاب الذئب . » وها هي ذى الكلمات تتمدد وتأتى تحت القلم كما تأتي نوتة النغمات تحت الأصابع ، عصفور — اردواز — مزلاج — ذلك — عليق — خل — عريس — ثوم — بصل — لباس منتفخ .

ومع هذا فالصفة الموسيقية للكلمات ليست كل شيء . يمكن الإفادة منه في اللغة فالكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يمتحن أو يهمس بها ، وهي في هذا كله تدعو للسان والنغم والرمل والرتنين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرة البطن . . وآلة البدن تدريجياً ..

تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهي تتدخل في الكيان الجسدى كله وتحدث رنيناً عميقاً به . والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ويدفعنا بدورها إلى اختيار أثرها في الجسم كله . وهذا هو أحد المعاني التى يمكن إعطاؤها للنصيحة التى يقدمها لنا ماكس جاكوب حيث يقول : «جسدوا . والتجسيد هنا معناه أن تضع صوتك في البطن والفكرة في البطن ، وأن تتحدث عن الجليل السامى بالصوت الصادر من البطن ، (٣٢) .

وكلوديل في هذا المجال أكثر وضوحاً ومراحة ، حيث يقول « ما النثر إلا اصطناع الرجل الفاتر الذى يجلس أمام منضدته ليعمل دون أن يشعر بنفسه » (٣٣) . . . ويدت الشعر — وبوجه خاص ذلك البيت القصير الذى تخصص فيه كلوديل — يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة . وهى التى ترتبط عن قرب أو بعيد بالوظائف العضوية الأخرى . والواقع أن جمال القصيدة يأتى بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق وأوزانها الحيوية ، أى إنه يتفق والشهيق والزفير ، وضربات القلب ، ووقع الأقدام عند السير — والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هى الاتحاد بين الروح والجسد ، أى بين الفيزيولوجيا والتصوف » (٣٤) .

وإذا استثنينا كلمة « التصوف » لوجدنا أن آلان — ولعلنا نقابله لأول مرة — لا يفكر تفكيراً يختلف عن تفكير بريمون وكلوديل ، فهو يقول إن « للأغنية جسداً ، وإن النغم «استعداد للجسم البشرى» . . . ولقد رأينا أن الجمال في أغنية الربيع لا يأتى من العاطفة وحدها ، بل إن الجليل هو تلك العاطفة بذاتها تنتج كالوكان الإنتاج معجزة ، تنتج من صوت الطبيعة نفس الأقوال التى ينطق بها كل منا ، وذلك عن طريق حركات الجسم ، أو عن طريق نوع من الرقص التلقائى . والفكرة جسد ، وهى بعينها الطبيعة ... كما أنها تنبع من الداخل ، أى من أعماق الإنسان كما يحدث حين نلقى

إبسامة أو دمعمة . والربط بين ما يرقص وما يفكر يحدث أيضا لدى القاري ، وهو بمثابة أمان وحل للمشكلة البشرية (٣٥) .

وتسمح اللغة للشاعر بإمكانيات أخرى لأنها تضم كنوزاً أخرى . . .
« فإذا لم يكن الإنسان غليظ العقل تماماً فإنه يشعر بشكل غامض أن للكلمات شكلاً يشبه معناها ، وبالإضافة إلى المعنى الذي اكتسبته عن طريق الاستعمال » (٣٦) فالحقيقة أن الكلمات ليست دائماً — بناء على أصولها — علامات بسيطة مجردة ومنفصلة عن الأشياء التي تعنيها ودون علاقة بها ، بل ما دامت تشترك في المعنى الذي تتضمنه لدرجة تشتمل منها رأتحتها وحقيقتها . ويلاحظ هذا فاليري بطريقة طائفة فيقول : « إن جميع الكلمات تتخذ لنفسها شكلاً ، وأشياء تنفخ بأسمائها » (٣٧) . . . ولقد كانت نفس الفكرة ضمن الأفكار التي يحجبها كلوديل ، والتي تحدث عنها كثيراً في كتابه : فن الشعر . . . حيث يقول « إن الكلمة تعيد أداء الحركة التي هي دافع كل كائن » (٣٨) . بل هي هذا الكائن نفسه ، وقد صورته من ناحيته الصوتية الغمية ، هي الشيء بعد أن يصبح نغماً .

وقد ثبتت صحة هذه النظرية عند كلوديل من الناحية العلمية بفضل بحوث عالم اللغة مارسيل جوس صاحب نظرية الأصل الحركي للغة ، تلك النظرية التي لفتت أنظار الأوساط الأدبية المهمة بمحركة الشعر الخالص . ويقول هذا العالم المختص إن الإنسان قد بدأ في تحديد الأشياء والأعمال بطريق التتمعة التعبيرية حيث لم يكن يفعل إلا تقليد هذه الأشياء والأعمال ، ولا تزال هناك من هذا الماضي البعيد للحركة آثار تتضح بشكل بليغ حين نستعمل الحركية في الخطابة . . . ومعنى هذا أن أجدادنا قد وجدوا أن من البسير أن توكل اللغة بشكل كامل تقريباً للأعضاء الصوتية . . . ومع ذلك فإن المبدأ لم يتغير لأن . . . فاقفل الأمر من تتمعة حركية إلى تتمعة لفظية ،

حيث كان الأمر تقليد ما عليه الأشياء وما تفعله الكائنات ، ولو أن هذا حدث فيما بعد بطريق تغيير الأصوات . وهكذا توجد ولا تزال توجد تلك الرابطة من الشيء إلى الحركة ، ومن الحركة إلى الكلام . . . وعلى أن الكلمة تحتفظ بشيء من الملبوس الذي نبعت منه والذي ترى هي إلى تصويره .

ليس هذا الفرض بخال من الصحة ، والمعجزة الشعرية دليل على هذا . فمن المؤكد أن الكلمات قد تحولت إلى أشكال جبرية إن ضح التعبير ، من خلال العصور . . . وعلى مدى التغيرات التي طرأت على معناها ، ولكنها رغم هذا لم تفقد شيئاً ، لا من رنينها العضوى ، ولا من اتصالها بأصلها الجسدى ، ويقول آلان في هذا : « إن الحساسية التي يتصف بها الشاعر تنحصر بلا شك في أنه لا يزال يسمع صيغة الكلام الأولى ، وفي أنه لا يزال يربط ربطاً خفياً بين النغم والمعنى لكي يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث ، أى للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار ، (٤٠) » .

وبتعبير أدق ، يستخدم الشاعر الكلمات ليعبر ، لا عن معناها بحسب ، بل كذلك عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترنيا ونفعا في العالم الذي تتبع هي منه ، وهي بذلك تتمكن من السيطرة على هذا العالم ، وكما يقول الشاعر سان جون بيرس : « لا الشيء المكتوب . . بل الشيء نفسه وقد أخذته لحظة حيويته وفي مجموعه كاملاً » (٤١) . ويتحدث ج . ب . جوف عن « القدرة الروحانية للكلمة في خلق الشيء » (٤٢) . وبهذا تصبح تجربة الشاعر هي أنه « بدلا من أن يعرف الأشياء أولا بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التي هي الكلمات بالنسبة له ، يلبسها ويتحسسها ويحسبها لكي يكشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها .

واتصالات بينها وبين الأرض والسماء والماء وكل الأشياء التي خلقت ... وإذا لم يتمكن من استخدامها كعلامة لناحية من نواحي العالم، تجده يرى في الكلمة صورة لإحدى هذه النواحي ... وهكذا تصبح اللفظية التي يختارها لتشابهها مع شجرة الصفصاف أو شجرة الدردار مثلا ليست هي بالضرورة الكلمة التي نستخدمها نحن للإشارة إلى هذه الأشياء ، فبدلا من أن تكون الكلمات تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء تجده يعتبرها بمثابة فخ يسك بالحقيقة الهاربة . وبالاختصار تصبح كلها عنده مرآة العالم ، (٤٣) ... وربما نحسن إن قلنا ... بدلا من المرآة ... إنها المعادل للعالم ...

تكتيك الشعر

ماهي الطرق والوسائل الفنية والحرفية التي يستخدمها الشاعر لاستخراج هذه الصفات الكامنة في اللغة ؟ الحق أن كلتي «الوسائل» و «الطرق الفنية والحرفية» تحويان غموضاً خاصاً . . ويقول سورفيل بهذا الصدد : «إن الوسائل الفنية technique للشعر غير واضحة ، ولا يمكن فهمها ، كما أنه لا يمكن تعليمها» (٤٤) . لكن ما من شك في أن هناك قواعد معينة ، ولو أن كوكتو يقول «إن هذه القواعد الغامضة تعادل بالنسبة للقواعد القديمة لترتيب القصيدة وزناً ، ما يشبه عشر مباريات شطرنج تجري في آن واحد وبالنسبة لمباراة واحدة في الدومينو» (٤٥) ، ذلك أن قوانين علم العروض لا تمثل إلا المظهر الخارجي الذي ينتقل من شخص لآخر ، لفن الشعر . أما القوانين الأخرى ، وهي قوانين تتغير بتغير الأفراد ، فهو يتعلمها قبل أن يوجد بها بنفسه ، ويفرضها على نفسه غريزياً .

ومع هذا فهما يكن سر الوسائل الفنية لقروض الشعر غامضاً يستحيل الوصول إليه ، فإن هدفه غير مشكوك فيه . ما الأمر إذن ؟ الأمر أمر زع الكلمات من وظيفة العادية السطحية والتخلص من معانيها التقليدية التي

تفهم بحكم العادة ، وتجنب فخاخ الحديث المنطوق ، « والاستناد إلى اللغة الشائعة لتعليقها إلى ما بعدها ، و« إيقاع » القارىء في الشعر والإبقاء عليه في مجاله بقوة ، و« بعيداً عن المسالك التي سبق أن رسمتها المعاني العادية » للغة . فإذا كان الشاعر يتحكم في الكلمات بطريقة تختلف عن تلك التي نستخدمها في الحياة العادية والاحتياج فذلك لكي « يقف في وجه الاتجاه النثرى للقارىء » (٤٦) . وللوصول إلى هذا الهدف تعتبر كل الوسائل مقبولة .

والمشكلة الوحيدة هي « البقاء في وضع أكثر ما يكون بعد أعن وضع النثر . . . ما دام المهم هو تجنب ما قد يؤدي إلى النثر ، سواء أكان عن طريق التأسف على اختفائه، أم عن طريق تتبع الفكرة المنطقية لحسب » (٤٧) .

على أن هناك « وسائل عديدة تؤدي إلى ترتيب الوزن وتحطيم «الوزنة» ومنع العقل من الانزلاق على خطوط قد يكون لكل منها أهمية فيما بعد ، ما دام الأمر ليس أمر تسيير عجلة إلى الأمام أو إعداد العدة لشيء قبل الوصول إلى الحقيقة ، وما دمنا لا نتنظر شيئاً . وأن الحقيقة في ذاتها هي العقيدة ، لا حكاية كتبت على هيئة شعر » (٤٨) .

من بين هذه الوسائل الوزن والقياس والقافية وشبه القافية ، وهي أبسطها . . . وإذا كانت هذه الوسائل اصطلاحاً غير مهذب ، فهي كذلك غير كافية . . . ولو أن فعاليتها مجربة مؤكدة فالكلام يكتسب صفة من العظمة لا يمكن تمريضها . . . ولكي يتم هذا يجب أن يخضع إلى عدد معين من قنات وروتين يتكرر بنفسه على مدى القصيدة . . . وهنا يكون قد صدر لنا إعلان بأننا قد تركنا عالم النثر ، وبدأ الشعر في أن يمارس علينا جاذبية خاصة إن

لم يكن هناك ما يعوقه . . . وهنا أيضاً يعترف الذين يرفضون هذا النوع من الجهد والضغط . . . بأن هذه الجاذبية قائمة وفي هذا المجال يقول كلوديل مثلاً: « إن موسيقى اللغة شيء دقيق حقاً ، وهي معقدة لدرجة كبيرة لا يمكن معها الاكتفاء بالطريقة البدائية البربرية التي تنحصر في عدد الكلمات أو المقاطع » ومع ذلك فهو يقر أن يكون يدت الشعر منتظماً ، هدفه « خلق حالة من السهولة والسعادة . . . ومن التناسق الهارموني في نفس القارئ » لكنه لا يقول هذا في البساطة التي تتصورها ، بل إنه يقصد إلى أبعد من ذلك ؛ لأنه يشعر هو وحده بحركات يدت الشعر وبالأفكار التي يضمها بحيث ينتقل اليدي إلى عالم الخلود . . . ولا يمكن أن يتم هذا عن طريق قرض الشعر بالمصادفة؛ أو بتتبع أحداث الحياة اليومية ، بل الذي يحدث أنه — أي الشاعر — ينأى (٤٩) (أي ينمزل عن العالم حين يقرض الشعر) .

وردنا على هذا أنه إذا كان آنيوس ينأى في حين تسهر « أنيا » ، كان هذا شيئاً طيباً . . . ألا يبين لنا آلان في دقة وصحة تامة أن « الشعر يظل موسيقياً كلما ساعد على إيجاد نطق أكثر وزناً وأقل خضوعاً للمواطف الشديدة ، كما نرى حين يصاحب الفناء حديثاً يلقي ، أو كما نرى أيضاً في المقاطع الساكنة من الكلمات ، وهي التي لا تقل تعبيرية عن لحظات السكون في الموسيقى » (٥٠) .

إن الوسائل الأخرى التي يستخدمها الشاعر وسائل يصعب تحديدها أو حصرها عسداً ، ولو أن الشاعر يستخدمها . . . وبصفته « جلاداً رقيقاً يذب اللغة » (٥١) يقصد إخضاع اللفظ للأغنية . . . الأمر الذي يضطره أحياناً إلى البحث عن رنين الألفاظ أو غرايتها أو ندرتها أو يرغمه أحياناً أخرى على وضعها في المكان المناسب لها وسط

النص بحيث تجذب بعضها بعضاً أو تدفع بعضها بعضاً أو يرد بعضها على بعض
لتعطي لنفسها ولجاراتها قيمة خاصة — أو يدفعه أحياناً إلى مجرد
صنع معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق
إروائها من المنابع الأولى للغة ، أو أحياناً . . .

النجم في السموات كزهرة من ضوء

تفتتح ويشع منها شعاع منعش هائل

« من منا لا يشعر بالدور الذي تلعبه إدراكاتنا في هذا المثل ، حين
تتراحم فيما بينها لتبادل مطياتها الخاصة . . . وحين تؤدي بنا من إعجاب
إلى إعجاب . . . ثم انفجار لفظي من أحلى المستحيلات ؟ » (٥٢) .

إن التقديم والتأخير وسيلتان لغويتان معروفتان . . . ولذا يكون من
الأصوب أن نقف عند « هذه الاستخدامات » ، أو بالأصح هذه المبالغات
اللغوية التي نضعها عادة تحت عنوان غامض عام هو « التشبيه والاستعارة » ،
والمعروف أن قدامى الأدباء من رجال البلاغة قد استخدموها وبالفوا في
استخدامها . . . ومع ذلك فهي لا تستحق ما تلقاه اليوم من احتقار . .
ذلك كما يرى فاليري — « أن هذه التشبيهات والاستعارات التي أصبحت
اليوم كما مهملاً في نظر النقاد المحدثين ، تلعب دور الأهمية الأولى ،
لا في الشعر الصريح المنتظم لحسب ، بل أيضاً في ذلك الشعر المستمر
في الحياة » الذي يسيطر على التطور الحادث في اللغة الكلامية (٥٣) .

وهذا بعضها : شبه القافية أو تكرار نفس الحروف ونفس المقاطع
بقصد إنتاج أثر سماعي يكون في بعض الأحيان بمثابة هارموني تقليدي
تكرر فيه الألفاظ ليقرب البيعة الشاعر من نفثات الموسيقى :

هروب ، هناك هروب ، أحس أن الطيور سكارى (*)

وتدخل في نطاق التشبيه الاستعارة — إلى جانب الهارموني التقليدي
وسائل أخرى، منها وضع أسماء أو صفات في الجملة بحيث يتطلب المعنى العام
نقل معناها لألفاظ أخرى ، كأن تقول :

طلعت شمس سوداء في ظلال الليل

وكذا التضاد الذي يلحق بالألفاظ عكس معناها كقولك :

إنها تسرع في بطل

... أو ربط المجرد بالملبوس كأن تقول : لقد اكتسى بصلاح وطهر
وقاش أبيض .

.. أو أخيراً ، تلك الاستعارة التي تقرب بين حقيقتين بعيدتين
إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ،
فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ... بل وربما
هي التي تتضمن الأداة المثل في المعرفة الشعرية .

لأننا الآن في حاجة لتكملة هذا الجرد ... وعلى كل فهو « يذهب
بنا بعيداً جداً في مجاهل الفنية الشعرية ، لأن اللفظ الشعري سيظل مغلقاً ،
ولأن من المستحيل فك أجزاء القصيدة كما تفك أجزاء ساعة الحائط
« ولطالما أحصينا خطوات الإلهة الأسطورة .. دون أن نحصل منها على
سر جمالها الخاطف » (٥٤) فالتشبيه والاستعارة لا يلعبان دورهما مباشرة
وآلياً ... وهما كما يقول بريمون « طلسميان » ، بمعنى أن الشاعر يضع

(*) انظر بيت الشعر بالفرنسية ص ٢١٩ حيث ترى التكرار بالحروف والمقاطع الفرنسية
، أوضح من الترجمة العربية .

الجهاز الشعري في مكانه ، ولكن التيار لا يسرى ، وكما يقول بيت شعر كتبه بوالوا :

يخون الفضيلة على ورق آثم (*)

أما شبه القافية ، فهما يساعد على إعطاء نغم غنائي ، فإنه ليس وحده على الإطلاق محوريا . كما أن تكرار حرف مثل - ب - أوى - لا يسهل على الشاعر أو المستمع الانتقال من لهجة الحديث إلى روح الأغنية ، (٥٥) .

كما أنه لا ينبغي أن نخلط بين السحر اللفظي والمجازفة اللفظية ، أي بين بيت جميل شاعريا وبيت يثير الدهشة أو يسر العقل بمعناه الغريب ، كما هي الحال في بعض أبيات كورني وأشعار البارنس :

ولما صعد إلى القمة أخذ يصبو إلى النزول

ورغم إعجاب راسين بهذا البيت ، نجد أن جماله يرجع إلى «روح إثارة الدهشة لا إلى شاعريته» ، (٥٦) . وبيت الشعر الذي كتبه راسين ويكرر فيه حرف (S) بشكل مستمر (**) .

Quels sont donc ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

في هذا البيت نجد أن التكرار مبالغ فيه لدرجة لا نستطيع معها الإعجاب به . هل يمكن أن نقول إن في مثل هذا البيت موسيقية ما ؟ يجوز . . . لكن هناك من الموسيقى أنواعا منها ما يستحق الإعجاب، ومنها

(*) ترجم كلمة Trahissant : « يخون » ويجوز ترجمتها أيضاً بكلمة « يُم » . أما كلمة Vertu « فالقصد منها « فضيلة » أي حسن التصرف في الشعر .
(**) بطبيعة الحال لا يمكن ترجمة شعر وفيه نفس الحرف (S) أو (س) ولنا نضم البيت بالفرنسية كما هو .

مالا نحب... ولعل من الخطأ أن نخلط - كما يقول برعمون بين
رنين تعبيري، وتلك الموسيقى غير التعبيرية التي نسميها الشعر، (٥٧).

وأخيراً فإن بيت شعر واحد، حتى إذا كان من النوع السكندري
(١٢ مقطعاً) - مهما يكن جميلاً لا يشكل في ذاته طليها. ففي أغلب
الآحيان، كلما كان بيت الشعر جميلاً، رناناً مشعاً... وبالاختصار، كلما
شغل نشاطاتنا السطحية قلت نسبة احتمال دخوله في المنطقة الشاعرية
للروح... فالإعجاب شيء والترنيم شيء... كما أن العظمة شيء والسحر
شيء آخر، لأن العظمة تسطع وتبهل ليكون لها تأثيرها الكامل من
حيث لفت النظر لحسب... ولابد من وقت أطول ومكان أوسع لكي
تنتشر الموجات الفاضلة الهادئة، الساكنة للترنيم الشاعري... إذ ليست
المعجزة إطلاقاً هي بيت الشعر نفسه، بل هي شبكة من أبيات تسمح للتيار
الشاعري أن يسرى. فالسحر النابع من البيت الآتي:

يا سيدة البحار التي عليها تحمل

... هذا السحر لا يمكن فصله عن سحر الآيات السابقة له، بحيث يصبح
الكل وحدة سحرية حقيقية:

بوراجي في انتظارك، على أهبة استقبالك
تستطيعين الصعود إليها من أسفل المنجم
يا سيدة البحار التي عليها تحمل... (٥٨)

إن الشاعر هنا يعمل عن طريق قوة رقيقة على أن يحمل اللغة شيئاً
آخر أوسع مما تعبر عنه عادة، فهو يعد للقارئ في كل لحظة مفاجأة
إلهية، وفي كل خطوة يحدد الجاذبية التي تمجده. فهل تنتج هذه المفاجآت

عن نوع من السهو أو الخطأ المقصود ، وهل نستطيع أن نؤكد كما يقول السيد برادين من أن «الفنية الشعرية هي فنية السهو» ؟ (٥٩)

لاشك أننا مضطرون إلى الاستشهاد هنا بفرلين ، فهو يقول لنا :

يجب أيضا ألا تعمل على

اختيار ألفاظك دون بعض الخطأ

ولكن بالإضافة إلى أن هذه الناحية من فن فرلين تتعلق بفنه هو بالذات ، نعتقد أن كلمة «خطأ» أو «سهو» غير دقيقة . أو لاشك أن الشاعر يقصد إلى الخروج بالقارىء من نطاق الوسائل المعروفة لكافة النشر . لكنه لا يقوده إلى المجال الذى يدفعه فيه إلى السهو والخطأ ، حيث إنه على — عكس ذلك — يكشف له عن القيمة الأصلية للألفاظ ومرادفها الترنيمى فى الدنيا . أما الشاعر نفسه فهو يسهو أو يخطئ أقل من قارئه ، ما دامت الوسائل التى يستخدمها هى التى يحتاج إليها ويستخدمها نتيجة لاحتياجه إلى هذا فى دقة تامة ليركب ما يؤدى إلى الجاذبية وينتج عنه شيء من الذهول .

هذا ويستند برادين فى رأيه هذا إلى مثلين . فلننظر إلى أحدهما حيث يقول : كنت لا أزال طفلا صغيراً عندما سمعت أحدهم يترنم بنشيد هذا أول بيت فيه :

أولئك الذين ماتوا من أجل الوطن فى ورع

.. وكان أن لفت نظرى بقوة هذا التعبير « فى ورع » .. وسألت نفسى : هل سبق لأحد أن تحدث بهذه الكلمات ، وفى مثل هذا المجال ؟ وشعرت بألف فكرة ترتبط بعضها ببعض فى نفسى .. وهذا التعبير العجيب هو

الذى أوضع لى أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى فى كليهما ... وكانت مقطوعة الشعر فى مجموعها .. ولا تزال اليوم تانى أمامى ممثلة فى هذا التعبير وحده ... ذلك التعبير الذى يمزق لعتى ليجد الطريقة للاندماج فى نفسى بشكل أشد ... لا شك فى أن الشاعر لم يفتق كلمته دون بعض السهو ... لكن يمحوز أن يقول أحد الجلاء إنه لم يكن يعرف اللغة الفرنسية .

سهو ... هل هذا مؤكد ... ؟ أنا شخصيا لا أجد لهذا السهو أى أثر ... وفكتور هوجو لا يسهر ... هذا أمر هو الواضح بعينه ... لا يخطئ حين يعطى لكلمة « تقى » أو « ورع » معناها الموجود فى أصلها اللغوى ، وهو فى اللغة الفرنسية إخلاص الابن لوالديه (pieux) ... وهو الذى كان يعرف اللغة اللاتينية ، ويمجد إجادة تامة لفته الفرنسية أيضا ... فهو لا يدفع قارئه الشاب نحو الخطأ ولا يخونه أو يشبهه بأن يكشف له « أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى » ، بل إنه يعلمه أن الإخلاص واجب نحو الوطن ، كما أنه واجب نحو الله والوالدين ... فإذا كان استخدام تعبير « فى ورع » أو « فى تقى » شيئا غير عادى لأنه ينطوى على تعبير جديد فى ذاته ، وإذا كان هذا التعبير يدهش الأولاد الصغار ، ويلفت انتباههم — « حتى اليوم » كما يقول برادين — لفته الشعرية فهذا شىء يتعلق بالأولاد الصغار أنفسهم لا بالشاعر ... لكن ما من شىء يدعو هنا إلى « تمزيق » لغة برادين ... وعلى أية حال ، فما تمزقت اللغة الفرنسية .

المجرى والمعنى

ربما كان من المستحسن التمييز بين معنيين فى القصيدة ، كما سبق أن ميزنا بين موضوعى اللوحة : المعنى الأول هو ذلك الذى يستطيع النثر أيضا أن ينقله إلى القارىء ، والذى يمكن التعبير عنه بدرجة معينة وبوسائل عدة ، أى بكلمات وتركيبات تتعادل كلها فيما بينها. أما المعنى الثانى فهو تلك الوظيفة التى يمكن وصفها ، والتى تنجم عن أغنية الشاعر ، أى تلك التى تعتبر هى والتغنى شيئا واحداً . . . فإذا كان من المباح إذن فى النثر أن تفصل بين المعنى والشكل اللغوى ، أى بين النغم والمعنى ، فالأمر هنا فى الشعر غير ذلك . لأن المعنى فى الشعر هو الشكل بذاته . . . والنغم شيء يشترك اشتراكا جوهريا مع المعنى .

يقول فاليرى : «إننا إذا استوعبنا فى نفوسنا جميع البحوث التى يفترضها اختيار صيغة ما ، فإن من المستحيل وضع هذه الصيغة فى موضع الضد من المعنى» (٦٠) . ذلك أن المهم هنا هو عمل الشاعر . . . أى طبيعة الشعر ، ولقد سبق أن قلنا إن هدفه إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها ، فإن أنت غيرت من هذه الكلمات أو من ترتيبها ، اختفى وجود القصيدة الشعرية حالا وهكذا تكون الضرورة الشعرية شيئا لا ينفصل عن الصيغة الملبوسة . ويكون الاختصار أو تحول القصيدة الشعرية إلى نثر معناه إنكار جوهر الفن ، ويكون التمييز فى بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية ، أو بين الموضوع والقصيدة نفسها ، أو بين النغم والمعنى ، يكون هذا التمييز دليلا قاطعا على الجهل أو على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر » (٦١) .

ولقد رأينا أن اللغة العادية تتصف بأنها تلتغى نفسها بنفسها وتصبح

غير قائمة لصالح المعنى الذى تحمله ، وأن « جوهر النثر هو أنه — أى النثر نفسه — يزول لأنه شيء يفهم » ، بمعنى أنه بذوباناً كلياً لتحل محله الصورة أو الدفعة التى تضمنه ، وبتعبير آخر نقول إنه بمجرد معرفة المعنى فى النثر ، يصبح الشكل ثانوياً ، حكمه حكم ملابس أو لفافة لم تعد لها قائمة ما . « ولكن الشعر يتطلب عالماً مختلفاً عن عالم النثر هذا ، يوحى به بفضل الصلات المتبادلة الموجودة فيه ، وهو يقابل عالم النغمات الذى تتولد فيه الفكرة الموسيقية وتحرك ، وفى هذا العالم الشعرى ، يطغى الرنين على السببية المنطقية ، ويصبح الشكل كما لو كان « مطلوباً من جديد ، بدلاً من أن يختفى كما هو الشأن فى النثر . وينتج عن ذلك أنه — بينما يلبسنا المعنى الشكل إلى لارجعة فى النثر — يظل الشكل قائماً فى الشعر ، بل ويعود دائماً لأنه يتكرر من ذاته وكما هو تماماً ، ويصبح الضرورة التعبيرية للحالة أو للفكرة التى يقدمها القارئ ، ويعتبر الشكل هكذا مصدر القوة الشعرية . إن يبت الشعر الجليل يبعث إلى مالا نهاية من رماده ، ويفقد من جديد — كأثرائه — سببا هارمونيكياً لذاته » (٦٢) .

ولقد أكد فيكتور هوجو فى دقة تمييز أقل من ذلك « أن من الخطأ أن نعتقد أن لنفس الفكرة أشكالاً عدة ، ولن يكون لفكرة ما إلا شكل واحد تختص به وتنبع دائماً ككتلة واحدة من عقل الرجل العبقري . وهكذا لا يمكن أن يكون هناك لدى كبار الشعراء شيء أكثر من التماسك وأكثر قدرة على الانفصال من الفكرة والتعبير عن الفكرة معاً . احذف الشكل من أشعار هومبروس تجد أمامك « بيتويه » . اقتل الشكل تجد نفسك قد قتلت الفكرة » (٦٣) وتلك الملاحظة — وهى من أصح الملاحظات التى نعرفها — هى التى سوف يفيد منها بعد ذلك أنصار نظرية الفن للفن . ولعل « خطأ ارتكبه أعداء نظرية الفن للفن هو اعتقادهم أن من الجائز أن ينفصل الشكل عن الفكرة — أننا لم نستطع يوماً أن نفهم — هكذا يقول جوتيه

إمكان الفصل بين الشكل والفكرة، (٦٤). ويرد فلوير على إحدى السيدات بقوله: «إنك تقولين إنني أعير أهمية مبالغاً فيها للشكل... آه... إنها كالجسد والروح... الشكل والفكرة بالنسبة لي إنما كل لا يتجزأ ولا أدري ما قيمة إحداها دون الأخرى... فكلهما كانت الفكرة جميلة، كانت الجملة رنانة... ثقي من صحة هذا... إن دقة الفكرة (وهي هي بعينها) هي التي تصنع دقة الكلمة، (٦٥).

إن الفكرة والشكل - أو النغم والمعنى - لا يمكن أن ينفصلا كما يقول فيكتور هوجو حالا... ولا يحدث هذا في القصيدة المكتملة لحسب، بل إن تضامهما المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة أو منذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها. ولقد بينت لنا سيكولوجية الإبداع الفني هذا بوضوح، ولذا لن نتردد في أن تصور بالتالي أن الشاعر يبدأ من فكرة واضحة متميزة ثم يلبسها أقوالاً جميلة. فليس إذاً هناك فترة «الفكرة»، وفترة أخرى «للشكل»، وفي عالم الشعر يجري بينهما ربط يستحيل تحديده... في كل لحظة... بين الملبوس وغير الملبوس. وينتج عن ذلك أن يكون التكوين مستمراً بطريقة ما، وبحيث لا ينحصر في فترة أخرى غير فترة التنفيذ، (٦٦).

وأكثر من ذلك، يلوح - على الأقل بالنسبة للتفاصيل - أن الشكل يسبق المعنى، كما يسبق النغم الفكرة. لكن «هذا لا يعني ألا يكون لدى الشاعر مشروع قصيدة... مثال ذلك أنه يريد أن يقص علينا مأساة حب، أو غضب آشيل، أو الضجر الذي يشعر به نرسيس أمام صورته هو... هنا تظل القصيدة دائماً مطابقة للمشروع في مجموعه. لكن هذا لا يؤدي أبداً إلى أن تكون القصيدة جميلة، بل الذي يأتي بحال القصيدة هو - على عكس ذلك - الشيء غير

المنوقع الذي يتولد من الأغنية نفسها ، ومن الوزن والقافية ... والصورة تتولد من صوت الطبيعة ، وهى التى تضىء الفكرة بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطقي ... إن هذه المعجزة لا تتوقف فى القصائد الحقيقية» (٦٧) .

هذا هو الذى يحدث ... ويحدث بحيث يكتشف الشاعر الفكرة وهو يبحث عن الكلمات تبعا للوزن والنغم والقافية ... ولقد كتب كل من فولتير وشاوبريان قصائد شاعرية ، ولكنها كانت غريبة فى دنيا الشعر ... لماذا ؟ لأنها كتبا نظما ما كانا قد فكرا فيه أصلا بالنثر ... هذا أمر دقيق ... إن ما فكرا فيه قد ثبت فى ذاكرتهما وأصبح تعلما ، لكنه ليس من الشعر فى شيء ، ذلك «أن ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقا لوزن وقافية هو أنه بدلا من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب — على عكس ذلك — من التعبير إلى الفكرة ، وبدلا من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره وتحويلها من المجرد الذى ولدت فيه إلى المدروس ، نجده لا يفتأ أن يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ، وهو يرسم مقدما بأبياته الشاعرية ورثتها كلمات لم يكن يعرفها بعد ، كلمات ينظرها ، قد رفض الحضور أولا ثم تقدم للتوفيق بين النغم والمعنى بصورة رقى إلى مستوى المعجزة ، ولا بد أن نفهم هنا أن الطبيعة هى التى تسير أولا ... وأن تناسق أبيات الشعر موجود قبل معناها» (٦٨) .

هذه الظاهرة من بين الظواهر التى شهد بصحتها أكثر من غيرها . ويصرح ريفردي بقوله : «إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات وينادىها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيدا عن

روح التغمى والموسيقى. على أن كل هذا يحدث في حالة كون الذى يكتب الشعر بعيدا عن أن يكون شاعرا (٦٩). ويذكر النقاد هنا دائما كلمة أسر بها فلوير لجوتيه يقول له فيها : « لم يد أمى إلا عشر صفحات أكتبها ، لكن ما زالت أمى جل متعثرة . . » ورغم سخريه الأخوين جونكور حول هذه النقطة ، نلاحظ « أن فلوير يعرف مقدما موسيقية نهاية الجمل التى يكتبها بعد » (٧٠) ، ويمكننا أن نصدق مؤلف سالامبو (فلوير) فيما يقول من أن النغم والدفع الشاعزى والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدى لها ، كما يؤدى منحدر الوادى إلى مجرى النهر . . . وهكذا تجدها هى التى تدعو للفناء مقدما إلى رأس الأديب ويكون موضوع هذا الفناء ظواهر مجبولة لم يكن يعرفها من قبل ، (٧١) .

هذا صحيح وأكثر من صحيح لدى الشاعر الحق ولقد قدم لنا فاليرى في هذا مثالا معروفاً تدور قصته حول أصل ديوان « الجبانة البحرية » ، وهو يقول إن هذه القصيدة « لم تكن أول الأمر إلا صورة موسيقية فارغة ، أو مليئة بمقاطع لا معنى لها أتتني ولازمتني بعض الوقت . ولاحظت أن هذه الصورة كانت ذات عشرة مقاطع ، وفكرت بعض الوقت حول النموذج المستختم كثيرا في الشعر الحديث . . . فاقترح على جزء من قصيدة ذات عشرة أبيات ، وفكرة عن تشكيل مبنى على عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة . هذه الشروط العامة هى التى تساعد على ظهور « حركات » معينة وتسمح ببعض التنويرات في النغم وتنادى على أسلوب معين . . . هكذا أدرك فاليرى عقليا ديوان « الجبانة البحرية » (٧٢) .

ويمكنك أن تجد مثل هذه الأقوال لدى الأدباء على مختلف طباعهم

وأوجه انسياقهم ... إذ يكتب كلوديل فيقول : « لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظي وقراءة موزونة ، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى « الممّدين » الشعبيين في الشرق ... إنك تراه وقد أخذ يحك يديه إحداها بالأخرى ويتنزه طويلاً وعرضاً ، ويلق الأوزان ، ويتم بثي . بين أسنانه ... وشيئا فشيئا ترى سيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيل بين قطبي الخيال والرغبة ، (٧٢ - ب) .

ومن العجيب أن تجد وصفاً مطابقاً لهذا الذي يقول به كلوديل - لدرجة تتكرر فيها نفس الألفاظ تحت علم الشاعر السوفيتي مايا كوفسكي، الذي يفخر بأنه يعمل « بالطلب » ، أي بناء على موضوع مفروض عليه ، فيقول « إنني أسير وذراعاى مرفوعتان وأنا أنتم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحياناً أقصر من خطواتي لكيلا ألقى التهمة ، وأحياناً أخرى أشرح في الزجوة بسرعة أكبر وببنفس نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً . على أن هذا الوزن أساس كل عمل شاعري ، وهو الذي يعبر من أوله لآخره كالشعاع ... وشيئا فشيئا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لتدخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما إن يكون الشيء المهم معداً حتى يشعر الشاعر بأن الوزن قد تحطم ... لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها ، وينتهي العمل ليصعك في حالة من الهذيان المولم كما لو كنت تقيس ألف مرة على أسنانك قنطرة لا تريد أن تنخذ مكانها تماماً ، وأخيراً بعد مائة مقياس تضغط على القنطرة ، وينتهي كل شيء ، (٧٣) .

هل نذهب إلى حد إقرار أولوية النغم والصيغة لدرجة تصبح معها القصيدة ذات معنى معين يكون على هوى القارىء؟ هذا رأى فاليرى ، وهو يقول فى هذا : « إنه لا يوجد للنص معنى حقيقى ، ويقول فى مجال آخر : « إن لآليات شعرى المعنى الذى يفسره بها أى فرد . أما المعنى الذى أعطيه أنا لها فهو لا يتفق إلا ورأى أنا . . . ومن الخطأ أن نعتقد أن للقصيدة معنى حقيقيا يتفق ضروريا وفكرة المؤلف ، إذ أن هذا يتعارض وطبيعة الشعر ، بل إن هذا هو ما يقتله . والواقع إذن أنه بينا المعنى الوحيد أمر ضرورى فى النثر ، تكون الصيغة الوحيدة هى الحقيقة التى تنظم بنفسها وتعيش فى الشعر . . . إنها النغم والوزن . . . إنها تلك المقاربات الجسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويحتفى منها المعنى المحدد المؤكد . وينتج عن هذا أن يتمتع القارىء بحرية كبيرة جداً من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التى نَجدها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعاً » (٧٤) .

ولا شك أننا لانجد فى القصيدة — إلى حد كبير — إلا ما يأتى فيها . ولا شك أيضاً أن الفنان الذى ألفها أراد أن يكون صانعها أكثر من أن يكون قائلاً لما فيها . ومن الصحيح أيضاً أنه كلما اقترب المؤلف من الشعر الخالص ، ازدادت لدى القارىء نسبة تبين التفسير فى هامش كبير . لكن لماذا كان هذا الهامش « أقل اتساعاً ، منه فى الموسيقى إذا لم يكن محدداً بمعنى موضوعى مهما يكن هذا المعنى غامضاً ؟ وهل يستطيع الشاعر أن يستخدم الكلمات دون أن يقول شيئاً ، ودون أن يعبر عن نفسه قليلاً أو كثيراً ؟ إن فاليرى يعترف بهذا بطريق غير مباشر حين يمتدح أحد شراح قصيدة « الجبانة البحرية » ، لأنه — أى الشارح — « أشار إلى تكرار الألفاظ التى تكشف عن الاتجاهات وعن المميزات العقلية المبنية » (٧٥) أليست الاتجاهات المذكورة فى القصيدة أساساً « المعنى الحقيقى للنص » ؟ هذا ، وسوف تبحث رأى جيد بنفس التحفظ الذى اتخذناه إزاء فاليرى

الذى يقول إن سيطرة الصيغة والنغم في فنون اللغة كبيرة لدرجة أنها هي التي تحدد المعنى وعمق الفكرة : « لاشك أن من التناقض أن نقول إنه كان في الإمكان أن يغير راسين طبيعة أخلاق شخصية فيدر إذا كان جمال يدت الشعر قد تطلب هذا . لكن الذى نستطيع قوله دون مبالغة هو أن نظم بيت الشعر نفسه قد أوحى ، بل وأمل على راسين بعضا من الملاحظات وأكثرها أصالة وجرأة » (٧٦) . وفي مجال آخر يتحدث جيد عن راسين أيضا فيقول : « ربما كانت هناك بعض ضروريات جمالية أرغنته على وضع أشد ملاحظاته السيكولوجية جرأة وأكثرها حقيقة » (٧٧) . أما في رأيه هو — أى جيد — فإن « العدد هو الذى يسيطر على جملة ، بل ويكاد يلها عليه . . . إن كل هذا يهمنى قدر ما تهمنى الفكرة نفسها » (٧٨) كم كان جيد على حق . إن « كل هذا » الذى يقوله يكاد ينفصل عن أشد الأفكار وضوحا ، لكن هذا لا ينطبق على هذه الفكرة التي يحفلها ، أو لا يعرفها الكاتب نفسه جيدا ، لأنه يدخل فينا كل ما يريد عن طريق صحر غنائى . . . ولذا فهو يجد أن المعنى حقيقى في الوقت الذى يبحث فيه عن الصيغة فحسب . فإذا كان الأديب خاضعا لما تتطلبه الأعداد فإنه يسير في منحدر نفسه هو . أليست شخصيات جيروم وآليسا وميشيل وادوارد ولا فكاديو قد صورت كما فهمها جيد نفسه دون غيره ؟ ألسنا نلاحظ أن أعماله تنصف أولا بهذه « الاتجاهاات والتكرار المتميز للعقيلة الخاصة به هو وبكل ما في أعماله هذه من وضوح نحتاج إليه ، وبوجه خاص في الأسلوب » ؟

جمال غير نقى

هل يجوز إذا أن تكون القصيدة خالية تماما من المعنى ؟ من العسير أن تصور هذا ، لكن ما من شك في صحة ما قاله مالارميه يوما لديجا من أن « الأفكار ليست هي التي تصنع الشعر ، بل إن الذى يصنعها هو الكلمات » (٧٩) ، وإذا لم يكن من طبيعة الكلمات أن تغنى فإنه لن يكون هناك

شعر . فالكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطيا ، وكما قال كلوديل : « إن اللغة تجميع للكلمات يضمها تركيب الجملة من أجل التعبير عن المعنى » (٨٠) ومادام الشاعر يستطيع لغة البشر فإنه مرغم على احترامها ، حتى ولو كان يريد أن يتعدها ، ولا بد لشعره من أن يعنى شيئا ، مهما يكن هذا الشيء غامضا أو ضئيلا ... لكنه إن لم يتمكن من القضاء قدر استطاعته على هذا الغموض فإنه لن يستطيع التأثير في النفس العميقة ، ولن يتمكن من أن يرضى القلب والعقل . ولا شك أن في هذا عناصر « غير ثقيلة » ، لكنها رغم ذلك تساعد على إيجاد الأثر الشامل الذي تتولد منه الاهتزازات الجمالية .

فلنوافق إذا منذ الآن على أن الشعر كما نراه في أعمال الشعراء لن يكون نقيا نقاء مطلقاً . وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص من مقطوعة شعرية أو ثرية جميلة ما هو شعري وما هو غير شعري ، فإننا فعلنا هذا من قبيل التجريد وبواسطة التحليل الذهني الذي لن يستطيع عزل موضوع بحثه إن صح هذا التعبير . ولن يعارض أشد أنصار النقاء الشعري تشددا هذه الطريقة ؛ إذ أن فاليري يوافق على « أن موضوع القصيدة غريب عنها قدر غرابة الشخص عن اسمه ... وعلى أن بناء قصيدة شعرية بناء شعريا خالصا أمر مستحيل » (٨١) .

إن الشاعر يرى إلى هذا الحد الأقصى من النقاء ، ويقترّب منه كثيراً أو قليلا ، ويمسه لحظة قصيرة ، ولكنه لن يستطيع البقاء فيه ... « فما من شيء نقي خالص يمكن أن يتعايش مع ظروف الحياة ... إن الفضاء المطلق ، وأدنى درجة للحرارة ، شيئان لا يمكن الوصول إليهما . . . وكذلك نقول إن النقاء المطلق للفن يطالب أولئك الذين يريدون ممارسته بمجهود مضنية طويلة تتمص كل المتعة الطبيعية التي يفترض أن يشعروا بها كشعراء ولا يترك لهم في نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون أن من المستحيل أن

يكونوا راضين» (٨٢). ومؤلف «الإلهة بارك الشابة» (فاليزي)، يعرف عن هذه الحقيقة الشيء الكثير، وهو الذي كان يحلم طول حياته بكتابة القصائد «على أساس الشروط الخالصة للصيغة وحدها» (٨٣). إلا أن هذا لم يكن — من حسن الحظ — بالنسبة له ولنا إلا حلماً.

ووافقنا بريمون على هذا الرأي : «إننا لم نعد نقول إن في القصيدة تصويراً حياً أو أفكاراً أو عواطف نبيلة، وإن فيها هذا وذاك، وبوجه خاص ما لا يوصف وما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا وذاك» (٨٤)... فبدلاً من أن يستبعد الشعر الحديث العادي، تجده يحتاج إليه باعتباره سنداً لاغنى عنه «إذ لا بد دائماً للحديث أن يتضمن روح الأغنية، لأنه بدون ذلك لا تكون لدينا قصيدة شعرية. ولا بد أيضاً أن تفرض الأغنية لونها على الحديث، وإلا بقينا في إطار النثر» (٨٥) وهكذا «تتألف الكلمات كلها وظيفتها العادية من أول بيت إلى آخر بيت، فتعبر وتوحى وترجم مختلف عناصر الحديث» (٨٦). غير أنه من الضروري — لكي يكون هناك شعر — أن «تلتحق» كلمات النثر بالأغنية. وإن القيمة الكبرى لراسين ترجع إلى أنه تمسك بهذا دائماً دون تراجع. «إنك في نفس الآن شاعر ومسرحي لديك النقاء وغير النقاء، عنصران يتنافسان في طاعتك... تصبح لك قواعد المسرحية قائلة: إلى الأمام إلى الأمام... أسرع أسرع إلى نهاية المأساة... بدلاً من أن يدعوك الشعر وحده إلى التحليق دون أن تتحرك... مارت ومارى... العمل والتأمل... الحديث والتفنى... برنامج مستحيل إن لم يكن مستحيلاً سخيلاً... ولقد عرف راسين رغم ذلك أن يحققه وهو يلعب مسرحياته» (٨٧).

بل هناك أكثر من ذلك. إن جمال بيت الشعر أو الجملة ينحصر قبل كل شيء في هذه الموسيقى الخاصة التي حاولنا تعريفها... لكن هذه الموسيقى

ترتبط ارتباطاً متيناً بمعناها ، وإذا لم يكن هناك معنى على الإطلاق فلن تكون هناك موسيقى . هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن تقف موقف المعارضة منه لدى بريمن ، الشيء الذى أخطأت فيه نظريته المعادية « للعقلية » العلية فى الشعر . « يلوح لنا فى غالب الأحيان أن قصيدة ما قد تظل موسيقية إن نحن نجحنا فى أن نصرف النظر كلية عن المعنى ، ودليلنا على هذا أننا نجد أحياناً فى بعض أبيات الشعر ذات المغزى العميق لذة موسيقية حية جداً . فالواقع أن المعنى هو الذى يساند الرنين دون أن نلاحظ ذلك ، لأنه عادى لا يمكن أن نلاحظه لذاته وفى ذاته ، ولأن الرنين نفسه يمتص المعنى فى الأماكن التى تقف فيها عند قراءة الشعر . . فلنقم بتجربة أكثر إخلاصاً ونحاول القيام بنفس التجربة بلغة لا تفهمها ولنستمع لقراءة مجموعة من أبيات الشعر ذات الموسيقى الخاصة بالنسبة لأذان أهل هذه اللغة ، نجد أن احساسنا بالعروض قد تأثر ، ولو أننا لن نرى فى هذا إلا نوعاً من المهارو مونية البدائية ... وبعد قليل من الوقت نجد أننا قد بدأنا نشعر بالملل ، (٨٨) . فلاشك أن الكلمات قيمة موسيقية خاصة بها ، ومستقلة عن معناها ، إلا أن الكلمات المعزولة وحدها أو التى لا ترتبط بعضها ببعض كما لو كانت مستخرجة من حقبة ، (٨٩) لا يمكن أن تصنع قصيدة ، وإذا أدجت فى بيت الشعر أو فى الجملة أو فى القصيدة فإنها لا تبرر هذه القيمة إلا بفضل العلاقات بينها داخل الجملة ، وبفضل معناها الذى يكون قد ظهر ولو مبدياً . . . ذلك المعنى الذى لا يمكن للغة دونه إلا أن تكون ضوضاء مختلطة .

هنا نعود لشرح الحقيقة التى سبق أن تحدثنا عنها ، ونقصد صور المجاز والتشبيه بالأسلوب ، كتكرار نفس النغم بالحرف الساكن أو المتحرك . فأحياناً لا تصيب هذه الصور هدفها ، وبدلاً من أن تبعث اللذة الشعرية ، نشعرنا بنحرق الشاعر . ذلك أن « موسيقى الشعر التى تستند إلى ارتفاع

الصوت وانخفاضه لا يمكن إدراكها كما هي إلا إذا كانت الفكرة قابلة لقبولها ، ونقصد بالفكرة طبعاً كل ما هو واضح ومستتر . . لا يمكن إدراكها إلا إذا كانت الارتفاعات والانخفاضات هذه عاملاً مساعداً على الرمز إلى هذه الموسيقى .

انظر إلى البيت التالي لهو جو :

كانت هبات ريح الليل تسبح فوق جالغلا

وكان فيكتور هو جو قد كتب :

كانت هبة ريح مبعثرة فوق جالغلا

ولكنه غير الصيغة لتصبح كما هي في البيت الأول ، لأنه - ولا شك - أراد أن يتجنب أربع مقاطع مغلقة تنطق من بين الأسنان (انظر البيت بالفرنسية ص ٢٣٠ في الاصل) ولكنه بحث عن طريقة أخرى تتكرر فيها الحروف المعبرة لطفاً وتمكن من أن يجد الكلمات التي تحوى هذه الحروف بحيث تتفق تماماً والفكرة ، بل والقصيدة . وإذا كان قد أراد أن يتجنب المقاطع التي تنطق من بين الأسنان ، فذلك لأن وجودها لم يكن ضرورياً للمعنى ولم تكن له قيمة تعبيرية ما (٩٠) .

ولقد سبق أبولينيير أكثر المحدثين جرأة في محاولاتهم ، حيث فكر في طريقة الإفادة نظامياً من الأصوات كإفاد نظامياً من الأقوال . وأراد « تسير الشعر آلياً كما يسير العالم آلياً » (٩١) . ولو أنه يعترف بأن ليس لهذا الفن الجديد علاقة بالشعر ، لأن الشعر يحتاج ولو إلى حد أدنى من المعنى للنطق . وهو يقول في هذا المجال : « إنى لا أفهم تماماً أن تتكون القصيدة من نغمات تقلد صوتاً لا يمكن ربطه بأى معنى شاعرى أو تراجمدى أو عاطفى ، وإذا كان هناك من الشعراء من ينصرفون إلى هذا ، فلا ينبغي

أن نعتبر عملهم هذا أكثر من تدريب ، أو نوع من رسم تقريبي
لنغمات مكتوبة بنون وضعها في أعمالهم ... وما الكلمات مثل « برى كى كى
كوا كس » التى تقلد صوت الضفادع كما وضعها أرسطوفان شئ له قيمة إن
هو انفصل عن الكلام الموضوع فيه ، حيث يتخذ معناه المولى أو الساخر.
وكذا نغمة « إى إى إى إى » الممدودة التى يكررها فرافيس جام فى سطر
كامل ليعبر عن صوت عصفور ... إنها نغمة تعبيرية لا قيمة لها وحدها
ولكنها تتخذ معنى الهوى الخيالى الذى يريد الشاعر أن يحمده ، (٩٢) .

وهكذا يختلف الشعر عن فن التصوير ، لأن الألوان والأشكال أقل
خضوعاً لضرورة تقليد ما فى الطبيعة ، من خضوع الموسيقى اللغوية
لضرورات اللغة ... ولأن المصور يستطيع التخلص من تصوير الشئ
أسهل من تخلص الشاعر من المعنى . وانعدام المعنى فى الشعر انعداماً كلياً
لأن يكون إلا كحدث عارض شاذ ... إى لا أنسى أن فنانى اللغة طامنا
علموا على تشويه الكلمات أو على اختراع تعبيرات اختراعاً كاملاً . ولقد
أبدع رابليه فى ذلك أيما إبداع حيث أطلق على « الصحن » المقدمة فى حفل
عشاء « السيدات - المضئبات » أسماء لم يسمع عنها من قبل . وفعل كل
من جيمس جويس ولويس كارول ، وفى عصر قريب منا ل.ل. قاراج نقس
الشئ ... كما فعل هنرى ميشو حين أخذ يصف معركة بين رجلين واختار
لهذه المعركة ألفاظاً مكنته من اتباع تنفيذية شاعرية جديدة ، ولو أنه من
الجلأز الاعتقاد أن ميشو يبالغ فى استعمال هذه الطريقة ... غير أنه ،
بالإضافة إلى ذلك ، توحى التماير لنا أحياناً بالفاظ تعودناها ، فهى مهما تكن ،
ألفاظ يوضحها سياق النص نوعاً ، ويساعد على هذا أن المؤلف يبنى جملة
بناء منطقياً يسمح لنا بفهم ما يريد أن يقول ... أما أن توضع كلمات كما
لو كانت « مرشوشة » ومتفرقة على شكل مقاطع رنانة لا يربطها أو يساندها

أى معنى ، فهذا ما لا يقبل . خذ مثال ذلك ما كتبه ايزيدور ايزو
مؤسس مدرسة « الحرفية » .

Bidilingi tingi — tingi,

Vingilingi , clingi, clingi—dingi

You ! *

... وفي القصيدة التي أسماها « أوركسترا السبت للعقول الجهنمية في
ليل صيف حاقق » ... هل يفهم من هذا شيء ؟ إن وجود الشعر يفترض
وجود اللغة ، وحيث لا توجد لغة لا يوجد شعر (٩٣) .

وفي هذا يقول كلوديل : « إن للكلام المكتوب هدفين ، فإما أننا
نريد أن نوجد في عقل القارئ حالة من المعرفة ، وإما أن نخلق لديه حالة
من السرور » (٩٤) . والشاعر يرمى بوجه خاص إلى إيجاد حالة السرور
هذه ، ولو أن التجربة والتفكير في اللغة يقنعاننا بأن حالة السرور لا يمكن
أن تتم إلا من خلال حالة معينة من المعرفة . ولقد ذكر فاليري نفسه :
« إن أعظم الأعمال المنظومة وأكثرها موضوعا للإعجاب هي تلك التي
تتنمى عند وصولها إلينا للنواحي التعليمية أو التاريخية . فقصاص مثل « عن
أشياء الطبيعة ، و« الجورجيات ، و« الالباذة ، و« المهزلة الإلهية ، كلها تستعير جزءاً
من مادتها وأهبتها من أفكار كان يمكن لأشد أنواع الشعر جهوداً أن
يتقبلها » (٩٥) وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن صفتها التعليمية هي أصل
جمالها ، أو أنه لا يوجد للشعر مذهب آخر غير هذا ، بل إن هذا يعني أنه
يتعين على الشاعر دائماً وتبعاً لموهبته أن يشكل لوحة مفهومة وجميلة في
قصر الوقت من كل هذه الأشباح الرنانة ، التي تضمها الكلمة تحت تصرفه (٩٦)

* هذه الأبيات يستعمل ترجمتها لأنها مكونة من كلمات لا وجود لها (انظر ص ٢٢٢)
(المترجم) .

والتي «تسمح له بالجمع بين الرنين والمعاني» (٩٧) .

فالواقع أن أجل قصائد الشعر يضم «أغنية لها جسد، ومعنى له روح . جسد وروح يرتبطان دون عنف يحدث بينهما ، بل إن الاثنين يتعاونان فيما بينهما كما لو لم تكن الفكرة تتوقع غير تلك الصيغة ذات الرنين والصدى ... صيغة موزونة يتم التعبير عنها في حرية ... وكالو لم يكن الجسد يتدع أفكاراً ولا يتبع خطأ مرسوماً بناء على احتياجاته الأولية .. إن النجاح الذي يحصل عليه الشاعر من هذا الربط بين الجسد والروح نادر، وهو الذي يكون دائماً موضوع الإعجاب قبل كل شيء ... والمعروف أن هناك طريقتين تؤديان إلى عدم التوصل إلى ذلك النجاح ، أولهما عدم التعبير عن المعنى ، وثانيهما عدم صيغ القصيدة بصيغة الأغنية» (٩٨) .

والحقيقة أن الأغنية لا تكفي بأن يكون لها جسد، فهي تحرك مشاعر النفس العميقة ، الأمر الذي تخفى بدونه اللذة . غير أن معنى بيت الشعر أو القصيدة يتضمن قوى محسوسة وقوة عاطفية وأخرى عقلية لا يمكن أن تظهر كلها من السكون إن شاء الشاعر أن يملأ بها النفس والرأس والقلب والجسم ومن الضروري أن تعمل هذه القوى على إطلاق حرية التنفس للتغنى بها ... وهاك أنيموس يصطحب أنيا . .

ابنة مينوس وبازيفاي

وتذوق جمالها حتى دون أن نعرف من هو مينوس ومن تكون بازيفاي . وهل تنسرك أنك إن عرفت من هما فإن الربيع المقدس يغمرك حين تعلم أصل أسرة فيدر وحين يزداد إعجابك ؟ وعندما أتقنى هذا :

لكن جواهر مملكة تدمر (*) القديمة قد فقدت

والمعادن المجهولة ولآلىء البحر . . .

(*) مملكة تدمر العربية القديمة التي قاومت الفولة الرومانية واشتهرت بثراتها وكانت ملكيتها المشهورة اسمها الزباء . ويسمى القرنبة هذه الملكة بالأميا .

عندما أتقنى هذا ، أجد المقاطع وقد أخذت بلي ازدواجاً ، أى بفضل استدعاء ذكرى الماضي البعيد والحضارات المدفونة وكنوز الأساطير التي ابتلعها البحار إلى غير رجعة ... لهذا تجد الحساسة وقد أصابها تحولات تمارس علينا أثر أرجعيا عن طريق القصائد القديمة ... ويقترح فاليري بيتا كهذا :

في الشرق المقفر ماذا أصبح عليه سأمي ...

... يقترحه كمثل يبين هذه الحقيقة ... مثل مأخوذ من راسين ... وراسين « الذي لم يتصور عندما كتبه أنه يريد تصوير شيء آخر غير حبيب فقد أمه . لكن التوافق الجليل بين هذه الألفاظ وقد انتقلت لتعبر الزمن من القرن السابع عشر إلى التاسع عشر ، يحد قسبه وقد ازداد قوة ورينتا فوق العادة في الشعر الرومانتيكي ، واصطبغ بصبغة عصرنا هذا واختلط اختلاطاً يدعو للدهشة بأجل أبيات بودلير (التي سبق لنا ذكرها قبلها مباشرة) ... إن هذا « الشرق » والشرق « المقفر » بالذات ... وذلك « السأم » ... وقد اجتمعا أيام حكم لويس السادس عشر قد اتخذنا معنى لا حدود له بفضل قرن آخر لا يستطيع فهمها إلا في ضوء لونه هو ، (٩٩) .

كان من الضروري أن نبين هذا التمييز بين النقي وغير النقي حتى لا تترك ما يوضح جوهر الشعر دون شرح واضح ... وليس من التناقض إلا أن تؤكد أن التقاء يتعاون مع الالتقاء لكي يخرج علينا بلذة مركبة نستطيع فيها أن نقول - كما يفعل كلوديل - بين عدة عناصر ... فهناك كلوديل يقول : « إن هذه اللذة ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة ، أى إما من الرنين الخاص للغة ، وإما من الربط بين مختلف نواحي الرنين . وإما من الخط الموسيقي للجملة ، وإما من المعاني الواضحة أو المستترة في كل مجموعة من الألفاظ

طبقا للترتيب الذى اتبع فيها ، ولما من النظام ، ذلك النظام الذى أسميه الحجم الثالث ، أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر بهذه المعاني - والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه . ومن الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفته ، والذى يحاول مشاركتنا فيه بوسائل تناسبنا ، ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناتجة عن الحب والشفقة والموت والمثل ... وهكذا

وبتعبير يكاد يطابق هذا نقول : « إن اللذة تتولد من التقارب ، من التلامس والخلط ، وعن طريق معان توضع فى موضع «الامتياز» (هكذا) وعن طريق أفكار تنتمى إلى مختلف المجالات بحيث نشعر بشعور يمتد بنا نحو السعادة وينفذ إلى قوانا نفاذاً يكاد يكون إلهيا ... ولناخذ هنا مثلا ، نصا مشهورا من فرجيل :

بالحب وبسكون القمر ...

فى هذا المثل (وهو مكتوب باللاتينية) يكون لدينا إدراك بالضوء وإدراك بالفضاء وإدراك سمعى ، وكلها تسبق إدراكا معنويا هو إدراك الهدوء الذى ترسل به السماء للأرض ، (١٠٠) ... إدراك معنوى لعلاقة له طبعها بالفكرة المجردة للهدوء ، يفرض نفسه على نفوسنا قبل أن نفهمه عقلا ولم يكن من الممكن بكلمات أخرى أن ينتج كما نراه فى ذلك البيت . وبما به من غموض ... هو فى الواقع السر الشعري نفسه .

الفصل الثالث

الموسيقى والعاطفة

الموسيقى أشد الفنون تأثيراً في النفس وأشدّها تمرداً على التحليل، فهي في جوهرها لا تدّين بشيء لعالم اللبوسات، ولا لعالم اللغة... ولهذا يجري تشبيهها — كما رأينا — بهذا الشيء الذي لا يمكن التعبير عنه في الشعر وفي التصوير، باعتبار أن تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات... ويؤكد ميكل أنجلو أن من الضروري أن يكون فن التصوير السليم «موسيقى وميلوديا» (١)... ولنذكر أيضاً أن ديلاكروا يذكرنا «بالجزء الموسيقي» من اللوحة، وأن الشعر، من جانبه «يمس الموسيقى» كما يقول بودلير... أما فن البناء، فما نعتقد أنه يخضع لنفس المجاذبية الموسيقية... ولو أن فاليري يميز في كتابه «أوبالينوس» بين تلك الآثار المينة التي تتكلم، وتلك التي تغنى (٢)...

معنى هذا إذاً أن الكشف عن سر الموسيقى يعني التوصل إلى سر الفنون الأخرى... لكن يقال لنا إن من السهل أن نكشف عن سر الموسيقى باعتبارها فناً يهز المشاعر في قوة... ولأنها هي اللغة المثلى للعاطفة، ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس... هذا هو — على الأقل — رأي عام نجده لدى عدد من متعصي الحب للموسيقى ومن الفلاسفة، والألمان منهم على وجه الخصوص... إذ يقول لنا كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهاور كل بوسيلته وبتباين بينهم، في كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة العاطفية.

ولا نغال الموسيقيين أنفسهم، حتى من لم يكن رومانتيكياً، يعارضون

هذا الرأي ، فقد كتب «رامو» نظرية كاملة يتحدث فيها عن تقليد الموسيقى للعواطف . ومن بين المحدثين هناك دوبارك الذي يقول : « إنه مامن فن يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبر عن المشاعر الكبرى التي تهز النفس الإنسانية، وهي نفس المشاعر التي نجدها في كل العصور، وفي كل البلاد مهما كان اللباس الذي تلبس به الموسيقى » (٢) .

تنوع الموسيقى

مع ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات . إننا نقدر رأى دوبارك ورامو، مادامنا قد ذكرناهما . لكنهما — بالإضافة إلى أنهما ، دون أن ننسهما بصفتهم كوسيقيين ، يشاركان في الأخطاء الشائعة — يفكران في الأنواع الموسيقية التي مارسها، هذا ما نعتقد، وتقصد الأوبرا والميلوديا ذات الأغنية، وهما نوعان مختلطتان يؤديان لتباين التفسير ، وبالتالي لايساعدان تماما على توضيح الظاهرة الموسيقية .

فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب كما يقول بهوفن، قول بسيط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية . . . فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة، منحلة بالنسبة لغيرها ، هدفها الترويح ومصاحبة الملذات الاجتماعية وتزيين الحياة . ومن أم الأمثلة في هذا «الرقصات» Les Danceries لملكود جيرفاز، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها خلال عشاء الملك الشمس ، لويس الرابع عشر ..

من جهة أخرى نقول إنه عندما يريد الموسيقيون التعبير عن شيء فانهم يتجهون نحو العالم الخارجى بدرجة ربما لا تنقل عن اتجاههم نحو العالم الداخلى ... فعازفو الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف في عصر

النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة ومرد القصص . . . ولقد كتب الموسيقى جانكان « أغنية الطيور » ، « ثرثرة النساء » ، و « معركة مارنيان » ، كما أن عازفي بيانو الكلافان في القرن الثامن عشر كذلك كانوا على درجة كبيرة مصورين صوروا الطبيعة والإنسان وغيرهما . . . و « عصفور الكوكو » ، أشهر أعمال الموسيقى دكان . . . كما يقدم لنا رامو « الدجاجة » ، و « الحجل » ، و « المنتصرة » . . . و « العلاقات ذوات العين الواحدة » . وحتى باخ وموزار بنفسيهما كانا يمثيان وقتها أحيانا واستثناء في هذا النوع من الموسيقى . ولقد قال موزار : « أردت أن أولف دوراً هادئاً » « آندانت » من واقع طبيعة الأنسة روز تماماً . هذه هي الحقيقة . . وهذه هي الآندانت ، وها هو أى الأنسة كافايش ، (٤) .

وقد أسمى ديبوسى اثنين من مؤلفاته للبيانو بعد أن انتهت موجة الرومانتيكية وعاد هو إلى التقليد القديم . . . أسماهما « صور » ، و « صور مطبوعة » . . . ويتذكر « أمسية في غرناطة » ، و « جدائق تحت المطر » ، و « أسماك ذهبية » ، في حين يصنع رافيل بالموسيقى قصصاً مثل « أمى الأوزة » ، و « قصص طبيعية » ، التى كان قد كتبها جول رينار . نحن إذاً إزاء حقيقة موسيقية ثابتة ، وسنعود إليها بلا شك . هذه الحقيقة هى أن التقليد والسرد بالموسيقى لا يلعبان هنا دورهما إلا في نقطة البدء ، وبصفتها وسيلة ، وعلى الأكثر لوحة فارغة ينسج عليها الدور . . . وهما — أى التقليد والسرد — يثبتان على الأقل أنه مما لاغنى عنه في الموسيقى التعبير عن العواطف حتى تكون الموسيقى موسيقى بالمعنى الصحيح .

وإلى جانب الموسيقى الوصفية توجد « الموسيقى الخالصة » ، وتسم هذه التسمية ، لأنها لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد . . . ولا تريد إلا أن تكون موسيقى لحسب ، بحيث لا يحمل العمل الموسيقى الذى

يخضع لها عنوانا ما . اللهم إلا اسم النوع . كأن يكون «مقدمة» أو «خاتمة» أو «منفردات» أو سوناتا أو سيمفونية أو كونشرتو أو ثلاثيا أو رباعيا أو خماسيا . . . على ألا يكون فيه أى ذكر لشيء إلا «للتعبير» الذى يحدد أجزاءه مثل الأليجرو وريستو ولتو وآداجيو وأندانت الخ . . . خذ مثلا عفويا صفحة من مؤلفات باخ أو جوزيف هايدن أو سكارلاتى أو موزار . واسأل نفسك : ماذا تعنى هذه الصفحة ؟ وما هى العاطفة المحددة التى يمكن وصفها أو تسميتها والتى تعبر عنها هذه الصفحة ؟ لاشئ . . .

المؤكد بوجه عام أن الأليجرو توحى لنا بشيء من الرشاقة ، وأن الأندانت (الموسيقى الهادئة) توحى بالرزانة والجدية والعظمة ، ويمكن أن يقال إن الحزن والحنان والألم القاسى ، كلها تشوب الآداجيو . . . لكن هذه الانطباعات التى يوحى بها كل نوع تظل غامضة وتظل قابلة للتباين والاختلاف باختلاف الأفراد للدرجة يمكن أن نقول معها إن نفس المؤلف الموسيقى يمكن أن يوحى بالمرح لهذا الشخص وبالجدية أو الحزن لذلك الشخص الآخر . . . ثم لأنه لا يوجد تطابق ، بل إن الموجود هو التجانس أو التشابه بين العواطف المادية لجميع الناس والعواطف تثيرها الموسيقى . لكن ليس الأمر هنا بأى حال من الأحوال أمر ردود الفعل المعروفة للحساسية ، تلك ردود الفعل التى تقابل مواقف هى بعينها معروفة أو محدودة ، والتى تسمى العواطف . فالسرور الذى يطبعنا به دور الأليجرو يختلف كل الاختلاف عن السرور الذى يطبعنا به حدث سعيد والحزن الناجم عن الآداجيو لا موضوع له ولا سبب ، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذى نشعر به لإزاء مرور الزمن بسرعة أو قفافة البشر . والألم الذى تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالألام الأخرى ، للدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجبية .

فالموسيقى إما أن تكون تعبيرية وإما غير تعبيرية . ونحن واثقون من

هذا . لكن عم تعبر الموسيقى التعبيرية ؟ إن الرومانتيكية قد أضفت على هذه المشكلة غموضاً كبيراً، وعملت على إيجاد خلط في العقول وتوجيهها في اتجاه مؤسف . فالواقع أن للموسيقى منذ يتهوفن قد أصبحت بمثابة سر يمر به الموسيقى لمستمعيه ، وصيحة للروح تجد صداها في روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقي على عاتقه مهمة « فوق موسيقية » تسمى اباسيوناتو (أو التعبير عن العاطفة) أو أجيتاتو (التعبير عن الثورة) أو — فوريوزو (التعبير عن الغضب) . وهي بذلك تحمل عنواناً ونحيط نفسها بحواش ، الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخلية وعواطف وشموس غاربة .

لكن هل تزيد هذه الشروح شيئاً نفهم منه ما هي الموسيقى ... ؟ وهل تساعد على فهمها فهماً واسعاً ... ؟ في أغلب الحالات .. لا ... وهل دور « البابتيك » (مثير الشجن) أكثر تحريكاً للعواطف من هذه السوناتا أو تلك ؟ إن البابتيك المساة « فسيلة » رقم ١٠٦ ، مثلاً ، لا يرمز لها إلا بالرقم المسلسل في مجموع ما أنتجه مؤلفها ... فهل معنى ذلك أني فقدت شيئاً كان يجب على أن أعرفه عن هذه المقطوعة ؟ وهل فقدت الكثير لأنني أجهل أن السيمفونية الثالثة تسمى « البطولة » ، ؟ وهل عدت تذوق السيمفونية الخامسة تذوقاً كاملاً ، لأنني لم أعرف أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل في ذهن يتهوفن ضربات القدر وهو يندق على الباب ... ؟

هناك أكثر من ذلك ... أن هذه العناوين وتلك الشروح غالباً ما تكون مصحوبة بمساوى ، لأنها توجه انتباه السامع نحو سيكولوجية الفنان ، ونحو النواضع والظروف التي سيطرت عليه خلال تأليف المقطوعة وبذلك تجدها تحول انتباهه — أي السامع — عن جوهر الشيء ، أقصد الموسيقى نفسها . إن « البطولة » سيمفونية جميلة قبل كل شيء . وقد نخطئ .

الطريق إن نحن بحثنا في المقطوعة المذكورة عن «البطولة» ، فهي في الواقع غير موجودة فيها بنسبة تزيد عن وجود سترة وقبعة بونابرت الذي أوحى له بها . ونفس الشيء عن السوناتا المسماة «وداع - غياب - عودة» . . . إنها لا تخرج عن كونها سوناتا عظيمة لحسب . ففكر إذا في القوة الحركية الموجودة بها وفي التقابل بين الحركات للنغم فيها . . لكن اترك جانباً الأرشيديوق وروودولف والغزو الفرنسي ولا ترغم نفسك على الشعور بوجود هجر (كما قد يوحى به العنوان : وداع . . .) وما يتبع الهجر من عذاب وألم الانتظار ثم السعادة إزاء العودة . . . لا ترغم نفسك فكل هذا موجود في المقطوعة . .

إن الأدب الشعري العاطفي الذي يضفي على الأعمال الرومانتيكية الكبرى صبغة من الظلام والغموض لا ينبغ غالباً من موسيقاه ، بل من محبذيه الذين لم يكونوا أذكاء ، الذين لم يريدوا يوماً الاقتناع بأن الموسيقى لا تحدث إلا عن الموسيقى ، ففهم من « يبحث عن المقطوعة من خلال عنوانها ، وإن لزم الأمر ينسحب عليها عنواناً ما لأسباب لا تتعلق إلا بالهوى الشخصي » (٥) . إن الملاحظ أن يتهوفن لم يكتب عنواناً إلا لاثنتين من مقطوعات السوناتا التي كتبها وعددها اثنتان وثلاثون مقطوعة . وكان العنوانان هما الأباسيوناتا ، في ضوء القمر - الفجر ، وسوناتا البيانو والسمكان : الربيع . . . والملاحظ أن هذه العناوين ترجع أصلاً إلى المستمعين ولاعي السوناتا أنفسهم .

ولقد كان شوبان هو الفريسة الكبرى لهذه الرغبة الجنونية في وضع عنوان للمقطوعة الموسيقية . . . فدون أن تحدث عن حكاية «الكلب الكبير» المضحكة ، أو عن أسطورة «قطرة الماء» التي لا أساس لها في التاريخ (٦) ، يحسن أن تفكر في الفالس الذي يصير البعض - ولا ندري لم ؟ - على تسميته «وداع» الفنان شوبان . إذ لم يحدث يوماً أن لجأ

شوبان إلى عنوانه أعماله ، بل كل ما فعل هو أنه أشار إلى كل عمل من أعماله بنوع الموسيقى ، كأن قال إن هذه المقطوعة « دراسة » ، وعن تلك إنها « مقدمة » أو « شيرزو » أو « سوناتا » الخ ... بل إنه يحتاج على المعاملة التي تعامل بها موسيقاه لدرجة يهتم معها ناشره « فيسل » بالبله والسرقة ، حيث يقول : « إنه إذا خسر من بيع مؤلفاتي ، فذلك بسبب العناوين البلهاء التي وضعها لها رغم تحذيري له من ألا يفعل ذلك » .

غموض التعبير الموسيقي

لا بد أن نناقش حالات أصعب من تلك التي سبق أن تحدثنا عنها ، عندما يحين وقت ذلك ، نقصد مثلاً حالة القصيدة السيمفونية . كان سترافنسكي على حق حين قال : « إنى أعتبر الموسيقى في جوهرها غير قادرة على التعبير عن أى شيء كان ، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو ظواهر الطبيعة الخ ... » فالموسيقى بصفاتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع ... وإن هي فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتى إلا لإضافات وجانبية . ولعل في هذا دليلاً جديداً على غموض التعبير الموسيقي . — أو — بتعبير أدق — على غموض الوسائل التي تعبر بها عن شيء ما ... ولنبحث هنا وسيلتين أو ثلاثاً من هذه الوسائل :

الوسيلة الأولى — وهي في الحقيقة التي تتضمن الوسائل الأخرى — هي الميلوديا . والميلوديا في ذاتها لا تحوى أى معنى قسئى محدد ، ولا يمكن لها أن تصطبغ بمعنى أياً كان إلا عن طريق الكلام الذى يصحبها . ومن الحقائق المؤكدة أن عدداً كبيراً من ميلوديات مختلفة بعضها عن بعض تماماً يمكن أن يعبر عن نفس النص المعين بنفس الدرجة والقوة . انظر مثلاً — دون أن نذهب إلى أبعد من ذلك — إلى موسيقى الصلوات ، تلك التي لا عدد لها والتي كتبها مؤلفون لا حصر لهم . . تجدها تكرر

نفس الشيء . بألف طريقة مختلفة . « كيرى ايليسون ... المجد لله في الأعالى الخ » .

وعلى العكس من ذلك ، تستطيع الميلوديا أن تكون مصحوبة بأكثر العواطف تبانياً ، بل وبأكثرها تعارضاً فيما بينها . . . هكذا نراها في فن الموسيقى الكنائسية القديم . وفي صلوات الزواج ودعوات الوفاة . . . بل إن عازفي الآلات المتعددة الوظائف في القرن السادس عشر لم يروا أى حرج في كتابة موسيقى الصلوات بعد استقامتها من أشعار الغزل والحب وأغاني احتساء الخمر . ولقد استعار باخ نفسه بعض موسيقاه الدينية — كما هو الشأن في ترانيم عيد الميلاد — من أغاني هرقل ، حيث أخذ منها : « أنا ملك لك ... أقبلك ... أعاقك ... » ثم صورها إلى : « إلهي ... أنا ملك لك ... رحمتك يا إلهي ... » كما هي الحال عنده أيضاً حين أفاد من مقطوعة « المؤرجة » ، وأخذ منها الجزء الخاص ببعث النوم في قلب الحبيب ، والذي يقول : « نم يا حبيبي ... » ويلاحظ في كل هذا أن الاقتباس لم يغير شيئاً حين انتقل المعنى من هرقل إلى يسوع .

ما من داع لأن نكثر من الأمثلة ، فالطريقة شائعة . . . وهي تدل على أنه ليس للميلوديا قيمة روحية خاصة . ألم يذكر لنا « فنان ديندي » منذ زمن طويل أن موضوع « اللحن العائد » الذي يجري توقيعه بنغم « سي بي مول ، الصغير على يانور الكلافشان الهادي » « يمكن أن يترجم أقوال أغنية « المجد لله » — هيلوليا — التي يترنم بها القسيس والمصلون في صلاة « تاج الأشواق » . . . وينطبق هذا أيضاً على أقوال أغنيتي البرنيت والموتيه : « يارب أنت كل شيء » ، لفيثوريا ، وكذا على أماشيد الغزل التي كتبها جبريل فوريه ؟ إننا نجد نفس هذا الموضوع أيضاً في الفصل الثالث من مقطوعة الموحنو . . . * (٧)

(*) الموحنو ، ويعرفون في الكتب العربية غالباً بالميجونوت ، هم طائفة من البروتستانت الفرنسيين وفيهم حدث مذبحة القديس بارتليمي الشهيرة .

مثل هذه الحقيقة تفرض نفسها وتثبت وجودها في مختلف المقامات التي تشكل سلسلة «جاما» من تسلسل قترات نغمية ونصف نغمية . ولقد كان لدى اليونان ثمانى نغمات أعطوا لكل منها تقليداً خاصاً — تقصد قدرة تعبيرية تتحول لدى المستمع إلى قدرة إبداعية وحالة شاعرية خاصة . هكذا يعتبر المستمع موسيقى الدوريان الكنائسية ذات هدوء وقوة ورزاقته، في حين أنه يعتبر موسيقى «الليديان» — على عكس ذلك — ذات خنوة وشهوانية وعاطفة جنسية .

لكن إلى أى حد كانت المعنوية التي تنطوى عليها الموسيقى صحيحة ؟ وبأى درجة كانت تعتمد على الأقوال التي كانت تستخدم في النغنى بها تقليدياً على هذا المقام أو ذاك ؟ ألم يكن حكم اليونان على المارمونى الأجنبي الذى لم يتعودوه بأنه رخو ، كما يحكم البعض اليوم ، على موسيقى الجاز بأنها هستيرية ؟ ما زالت هذه الفكرة قائمة اليوم و «لقد كانت العصور الوسطى تسمى مقام الدوريان صيغة «فريجية»، وتسمى الفريجية دوربانية، وتسمى مقام الايتوس صيغة «فريجية» . الخ . . . وكل هذا يرجع إلى سوء القراءة إذ ذاك . . . » (٨) . لقد كانت العصور الوسطى باختصار تستخدم نفس المقامات دون أن تعرف أنها تعطى نفس الأثر الذى كانت تعطيه أيام اليونان القدماء . . .

ولم ينته هذا الخلط بانهاء العصور الوسطى ، بل دام إلى نهاية القرن السادس عشر الذى اتبع طريقة مقامات الصوت ، تلك التي اختصرت المقامات إلى مقام كبير ومقام صغير بحسب . ومن هنا بدأ ظهور الخلافات . فكم من مرة قيل لنا إن المقام الكبير يعبر عن السعادة ، وإن المقام الصغير يعبر عن الحزن ؟ لم يؤكد التاريخ هذه الفكرة أبداً ، ويكفى القول هنا أن فى استطاعتنا أن نعدد المئات ، بل الآلاف من الميلوديات التي تريد التعبير عن الرشافة والخفة رغم كونها بمقام النوربان أو الدوربان المرتفع

اليوناني (بنغم م - لا) الذى يطلق عليه في تعبير آخر اسم مقام صغير . ويتضح هذا تماما في صلوات السبت المقدس وثر عيى الفصح والعنصرة - وبوجه خاص في كل صلاة ذات معنى . . . كمالك التي تبدأ دائماً بكلمة «تهللوا» (٩).

ويزخل في نطاق المقام الصغير أيضاً نشات القرن السادس عشر وكلها مرح وصخب وصياح وحركة والتفافات . . . والأغاني الشعبية التي وصلتنا من العصور القديمة ، وأشعار الأويرا الإيطالية القديمة ، وأخيراً مقطوعات رامو لليانو الكلاشيان . . . إنها من المقام الصغير غالباً . . . ولكنها لا تظهر كالو كانت على وتيرة واحدة من الحزن ، ولا تؤدي موسيقاها ضرورياً إلى الاثنين ، رغم أنها تعبر عن الفلكور الغنائي على المقام الصغير ، وخاصة بعد أن اضنى عليها كل من فوريه وشاربيه ود ييوسى روحاً جديدة .

هذا ولا توجد علاقة ما بين التجنيس والمرح من ناحية ، واللا توافق . والألم من ناحية أخرى . . والأمهنا أمر تعود وتعلم ، وإذن تسمع وتقليد فاللا توافق يقوم عندما يتخلل سياق النغم نغم أو أنغام غريبة . . غير أن اللا توافق في الهارموني الكلاسيكية لا يحدث إلا بشكل عابر ، ويقصد الوصول إلى التجنيس ، أى إلى التوافق المتكامل النهائي . . أما هو بنفسه . يقصد اللا توافق ، فالعرض منه وقف خيال المستمع لحظة وإرغامه على الانتظار إلى أن يعود التوافق كما كان . . . ويعنى الانتظار هنا عدم رضا المستمع ، وهو في نفس الوقت يرمز إلى الألم إن كان النص أو عنوان المقطوعة يميل إلى هذا المعنى . . وبالاختصار تجد اللا توافق بنسبة كبيرة عند سكارلاتى . ومع ذلك فما من إنسان رأى أن موسيقاه حزينة .

لقد كان المقروض أن يؤدي تطور الوسائل التنفيذية الموسيقية بالمحدثين إلى إضفاء بعض المرونة على مدى ارتفاع النغم . لكن تعدد النغم

عند فاجز والعودة إلى المقامات القديمة وتأثير الأغنية الشعبية والموسيقى الأجنبية ، كل هذا ساعد على إزاحة مقام « أوت » من مكانه المرقوم . والمفهوم أنه كلما فقدت قوة المقام من قدرتها على الجاذبية ، أصبح اللاتوافق أقل قيمة من حيث كونه أداة انتقال ، وهكذا تستمر قوة المقام في إيجاد الشعور بالانتظار الذي لا يمكن تفسيره ضرورة بأنه إحدى علامات الألم . فالنغم السابع مثلاً في القرن الثامن عشر كان مخصصاً لتمثيل الألم . أما اليوم فما من إنسان يستطيع أن يقول إن هذا هو دوره اليوم .

والحقيقة أننا تعودنا اللاتوافقات ، بمعنى أن الأذن تستطيع أن تتذوق ما هو حاد ، أو دقيق ، أو أصيل منها . . كما أن التوافق التام لم يعد يعبر عن السعادة ، بل إنه يعبر عن الجود ، في حين أن اثنين من النغم التاسع المتوالين عند ديوسى يعتبران من أجمل التوافقات . والتوافق وعدم التوافق مثلها مثل المقام الصغير والمقام الكبير ، ما يزالان في إطار الغموض . ومعناها الروحي لم يعد يرتبط بحسب بطريقة استخدامها . أو بما يسبقهما أو يلحقهما في الإيقاع الهارموني . بل إن معناه هذا يتوقف على حالة معينة من الحساسية ، وهو معنى اجتماعي بقدر ما هو موسيقي .

الوصف إلى الموسيقى

مادامت الموسيقى كما رأينا لغة لا تعني بالضرورة شيئاً غير ذاتها ، فإن علينا أن نرى كيف نصق لها . . . لكن يجب ألا نطلب إليها أن تتبر ، أو أن توظف أو أن تحيي لدينا سعادة الآلام والمخاوف والأسف والغيرة والحقد . . وكلها تبر عن حياتنا العامة . . وكما أن التماسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شيء . يعني عدم فهم هذا الفن . . فإن البحث قبل كل شيء عن العواطف التي قد تصورهما الموسيقى يعني أنك لا تفهم الموسيقى . .

فالشاعر التي تثيرها من نوع آخر، واللذة التي تقدمها موجودة في مكان آخر.

وكم من أناس لم يجدوا في الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحياة العاطفية، واعتقدوا أنهم يحبونها، وهم في الحقيقة يتركونها تذهب بعيداً عنهم تماماً... ومن بين مشاهير هؤلاء الناس لابد أن نذكر «ستاندال». لا شك أن حبه للموسيقى صحيح، ولقد كتب عنها صفحات صحيحة تماماً. لكن ماذا كان يقصد منها فيما عدا اللذة التي تستمتع بها الأذن؟ إنها توجع أحلامه وتحب عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يبادلها هو بالسعادة. إذا كانت الموسيقى تجعل الإنسان سعيداً — هكذا يقول — فهذا لأن خياله يقدم له (عند سماعها) صوراً لطيفة. ولنتصور ما هي ألطف الصور في نظر ستاندال: «الموسيقى تبعث السرور عندما تضع روحك مساء في الوضع الذي كان الحب قد وضعه فيها نهاراً... إذاً إذا كان الحب متعطلاً فإن هناك شيئاً آخر يتقدم لك في الحال». وإذا لم تكن الروح مشغولة بم عاطفة ما فإن الموسيقى تبعث فيك حلماً موضوعه شيء آخر، وكان هذا الموضوع في نابولي كيفية تسليح اليونان».

وهكذا يفهم الكثيرون الموسيقى... يجعلهم يفكرون في كل شيء. عدا الموسيقى نفسها... وستاندال يحلم عندما تأتي إليه بدلا من أن يحس بها في ذاتها... أي إن الموسيقى تلبيه عن الموسيقى... ولذا فإنه رغم تحمسه لها، ورغم قوله: «أحبها الموسيقى... يا حيي الوحيد... يفكر دون الكثير من الألم في أن من الجائز ألا يحبها... لأنه يعترف بهذا ويقول: إن أنا فقدت الخيال كله، فربما فقدت أيضاً وفي نفس الوقت ذوق إزاء

الموسيقى . . واختصاراً فهي ثانوية . . وهي فرصة للاستمتاع ، لاموضوع الاستمتاع نفسه . . ونحن لانستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحى لنا بها . . ولم لا يكون هناك مثير آخر غيرها ؟ قد يستطيع أى مثير آخر أن يقوم بنفس المهمة . « والموسيقى تعمل كعلامة لا كموسيقى لها قيمتها في ذاتها . . ماذا يبقى إذاً من الجمال الموسيقى ؟ الشيء القليل . . . لأن كل الجاذبية تعتمد على الخيال ، وليس للموسيقى في ذاتها موضوع حقيقى . . « لاموضوع حقيقى ؟ اعتراف غريب يصدر عن هاو ، لعلنا نتفق على هذا . . . وأخيراً ما هو ذا الاعتراف الخطير . « كل موسيقى تدعونى إلى التفكير في الموسيقى شىء تافه بالنسبة إلى » (١٠) . هكذا كان ستاندال نفسه مستمعاً تافهاً . . . لأنه ، وهو لا يعرف كيف يتحدث عن الموسيقى . يريد أن يقول إنه مغرم بها أشد الغرام . . . وهو لا يفقه فيها أكثر مما يفقه الأصم . . . إن لهم آذاناً ولكنهم لا يسمعون ! . . .

حساسية ؟ نعم . . لكن لا بد أن تكون قبل كل شىء حساسية موسيقية تنظمها الموسيقى وحدها ، وتكنى الموسيقى وحدها لتوفرها . وهي تتميز عن الحساسية العادية بقدر تميز موهبة الرياضيات عن «الحساب» الدقيق المفروض الذى يقوم به البخيل أو المحاسب الذى « يعرف كيف يحصى . . » إن هناك من الناس من تجردوا من هذه الحساسية تجزئاً كاملاً في الوقت الذى يوجد لدى الجميع القليل أو الكثير من الأحاسيس والمشاعر . . . وتتكون هذه الحساسية من القدرة على الكشف عن شئون الموسيقى وهي التي تصطبغ الاختراع عند الموسيقى كلما تقدمت الأفكار إليه وكلما قدرها هو قدرها واحتفظ بها أو استأصلها . وهي تظهر لدى الهاوى والمؤلف الموسيقى على السواء عن طريق تذوق النغمات والخطوط والهارمونيات والحركات والأوزان والرسوم الرائعة .

إن الحساسية الموسيقية ، أو حاسة الموسيقى تأت من القلب والعقل والخيال معاً ، باعتبار الخيال القدرة الشاعرية الإبداعية كما يراها بودلير ، لا القدرة على اصطناع الأحلام وإلقاء مناظر مؤثرة لطيفة في قلب الكائن الحي . ويقول بودلير هنا : « إن القلب يحوى الاندفاع العاطفي والإخلاص والجريمة . أما الخيال فهو وحده الذي يحوى الشعر . وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشاعري ، بل إن من الجائز أن يكون الثمار في حساسية القلب ضاراً في هذه الحالة . وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى ، فهي تعرف كيف تلتقي وتحكم وتقارن وترك هذا وتعر على ذلك الشيء ، بسرعة وتلقائياً . وهذه الحساسية التي تسمى — عادة — الدوق تستبظ قوة تجنب الشر وإيجاد الخير في مجال الشعر » (١١) . . . وفي مجال الموسيقى أيضا ...

والتدوق معناه التقدير ، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان . وهذا تظهر الحساسية الموسيقية كبدأ للاتقاء وكصدر للذة . . . فإن كنت أستمع بالموسيقى فإن هذا أتعابل وحركتها ، وأشارك في اندفاعاتها وهبوطها ، وأندج في صيغتها المتجددة دائماً ، وأصبح أنا بنفسى موسيقى . . هذه الرحلة التي تقودنى إليها النغمات لا بد وأن تهز مشاعرى ، فأضحك وأبكي . . . واتحمس أو أهدأ حين أصغى للموسيقى . ومع هذا لحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية بالذات ، ليست لها أية علاقة تقريباً بالمشاعر والعواطف العادية التي نعرفها كل يوم . . . فبين العواطف اليومية العادية والعواطف التي تثيرها الموسيقى نفس الفرق الموجود بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة في الفن . . . وبشيءات بودلير التي أثارها لديه ادجار بوفيا يخص الشعر لا تسرى على الشعر وحده ، بل يمكن تطبيقها أيضاً على الموسيقى ، ولو أنه — أى بودلير — بنفسه لم يفعل ذلك . . فهو يقول : إن العاطفة قد تكون طبيعية للدرجة مبالغ فيها لا يمكن معها

ألا ندخل فيها نفمة خارجية أو غير متوافقة في مجال الجمال المطلق ، وقد تكون العاطفة عادية وقوية بحيث لا تثير الرغبات الخالصة والآلام النفسية الرقيقة وفقدان الأمل الذي يسكن المناطق فوق الطبيعية للشعر ... وللموسيقى (١٢) .

ماذا يمكن أن يعني هذا إن لم يكن أن الموسيقى تخلق عواطف جديدة دون أن تعبر عن العواطف العادية ؟ لقد صرح بيرجسون بهذا بعد تفكير طويل كان قد خلط خلاله — على ما يلوح — بين منحنى الميلوديا ومنحنى الحياة العاطفية . . . صرح دون التواء بأن « توقيف العاطفة عند شيء معين وفهم أى شعور على أنه رد فعل للحساسية ولتمثيل العقلي لا يحدث إلا بسبب المبالغة في التفكير العقلي » . فالعواطف الموسيقية في الحقيقة عواطف لاموضوع لها . إنها « بالنسبة لنا عواطف كاملة رغم أنها لا ترتبط بشيء » ، وقد يعارض البعض في هذا بقوله : « إن الموسيقى قد لا يستطيع أن يثير فينا هذه المشاعر إن لم تكن قد جربناها في الحياة الحقيقية ، في حين أنها كانت محددة بموضوع لم يكن على الفن إلا أن يفصله عنها » . لكن الرد على هذا هو : « أن معنى هذا أننا نفسي أن السرور والحزن والرحمة والاتصال الروحي كلمات تعبر عن عموميات يجب الرجوع إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى من عواطف ، على أن كل موسيقى تخلق عواطف جديدة تبدعها هي وتتحددها وتعرف بها عن طريق الرسم الذي سارت عليه ، وهو الرسم الوحيد في نوعه ، سواء أكان الأمر يتعلق بميلوديا أم بسيمفونية . على أن هذه العواطف ليست نابعة من الحياة حين يخلقها الفن ، بل إننا نحن الذين نترجمها إلى ألفاظ وتضطر بهذا التقريب بين العاطفة التي أبدعها الفنان وبين ما يشبهها أكثر ما يمكن أن يكون الشبه في الحياة » (١٣) .

الشكل الموسيقي

عندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة في نفس الوقت . والعمل الموسيقي في الواقع بناء ذورنين لا أكثر ولا أقل ، من شأنه أنه يضم معنى مفهوما في ذاته ، وأنه يخضع لمنطق خاص بعيد عن أى موضوع محدد . وكان شوبان يقول لشاب طلب إليه رأيه في سيمفونيته : « اعزف لي موسيقتك أولا ، فإن كانت طيبة كانت مقطوعتك المكتوبة موضوع إعجابي أيضا » .

ألا يقول لنا قاموس اللغة إن الموسيقى فن تجميع النغمات ؟ والموسيقى المبدع هو الذى يقوم بالتأليف ، وما التأليف إلا ترتيب مجموع معين من أجزاء مختلفة وتنسيقه وتشكيله .. طبقاً لخطه ما . ومن وجهة النظر هذه يصبح الموسيقى كهندس المباني ، بناء يبنى السوناتا والرباعي والموتية (الأغنية الدينية) والأغاني والأوبرات الخ .. لم يخطئ سترافسكي إذا حين عرف الظاهرة الموسيقية من هذه الزاوية بأنها « ظاهرة مقامرة » .. أو مضاربة تنبثق قطعاً عن الإنسان بأكمله ، جسداً وقلبا ورأساً .. بحيث يعطيها شكلاً ويضمها في قالب مادي ملموس ، (١٤) ... وتصبح هذه الظاهرة نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً .

لا بد أن نفهم جيداً أول الأمر أنه مامن موسيقى إلا وللعقل فيها دور وديدع وبجي وينظم . والأمر هنا أن نعرف ما إذا كانت هناك في الطبيعة نغمات موسيقية بمعنى الكلمة . لكن مهما يكن الأمر فإن هذه النغمات مهما تكن محيية في ذاتها لن تساعد الموسيقى الفنان إلا باعتبارها مواد أولية خاماً . إننا نستمع إلى همس النسيم في الأشجار ، وهدير الماء في النهر ، وأغنية العصفور ، وكل هذا يبعث فينا السرور ويروح عنا فنقول : يا لها من موسيقى لطيفة !

خطأ ... «إن هذه العناصر توحى فينا بالموسيقى لأن لها رنيناً ، لكنها ليست بعد بالموسيقى ... وصحيح أننا نشعر بالسرور لإزاءها ، وقد تصور أننا سنصبح موسيقيين عندما نلصقها ونذكرها لكننا — بصفتنا موسيقيين مبدعين — نبالغ في هذا خيال أنفسنا ، فهذه الوعود الآتية من الطبيعة ، وعود موسيقية لكن لا بد من إنسان ليمسك بها ... إنسان له إحساس بكل أصوات الطبيعة ولا شك ، لكنه إنسان يشعر بضرورة تنظيم هذه الأشياء ، ولا بد له أن يكون مزوداً ، ليفعل هذا ، بقدرة خاصة جداً ... وكل شيء بين يديه اعتبره لا يمت للموسيقى بصلة يتحول إلى موسيقى ... إنى أستنتج من هذا أن العناصر الرائعة لا تشكل الموسيقى إلا عن طريق تنظيمها ، ويفترض هذا التنظيم مقدماً عملاً شعورياً يقوم به الإنسان ، (١٥) .

والنشاط الذى يصنع الموسيقى يساعد على اختيار الموضوعات وتنسيقها ليشيد عليها عمله ، « فالموسيقى كفنان المعمار يبحث قبل أن يبدأ بناءه عن المواد الخام المناسبة ... يفعل هذا قبل أن يشرع في كتابة لحن ما أو سوناتا ما ، وفي هذا يجد البواعث الموسيقية المناسبة على أن لموضوع اللحن أو السوناتا صفات تناسب هذا العمل أو ذاك ، وعلى أن الفنان الموسيقى عليه أن يختار من بين الأفكار ما يتناسب والشئ الذى يريد أن يصنعه ، فإن هو أهمل ناحية الاختيار هذه فلن يكون لحنه إلا لحناً رديئاً ، أو لن تكون السوناتا التى ألفها إلا سوناتا فاسدة

« هذا ، ولن يتخذ الموضوع بالضرورة الصيغة التى نعرفها ونقصد إليها .. إذ تنقسم أربع أو خمس فئات على شكل نظام معين وبرزن معين ، وهنا يشعر الإنسان لجأة بأنه يتذوق هذا النوع من الخلية ، ويستجيب إلى ذلك الموضوع ويحتفظ به ويتدرب عليه ويعمل من أجله ... كان من الضروري إذاً أن

يصنع الموسيقى موضوعا ، ولكن ليس الموضوع هنا حتما جزءا من ميلوديا ، بل حالة نغمية تدخل فيها جميع العناصر الميلودية والمنظومة والهارمونية ... وقد شكلت الخلية البدائية كما يشكل الصلصال ويشذب ويعطى شكلا ، ولواجهة هذه الخلية البدائية يتعين على الفنان أن يبحث عن أشكال أخرى تشبهها أو لا تشبهها ، يبحث تشترك وإياها لتعطيه أشكالا جديدة قابلة للتنمية .. إذا لابد أن يفكر مقدما في ضرورة هذه التنمية وهو يصنع موضوعا ، (١٦) .

ومن بين الوسائل بجد وسائل النقل والتكرار والتقليد والوضع موضع العكس ، وهي وسائل نصف غريزية تسمح للفنان بإنشاء العمل الفني ابتداء من موضوع ما ومن جملة موسيقية ما ، تقدم لجملة أخرى وهكذا . على أن هذا التجديد والرحابة والغزارة في نمو المقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تقاس إلا بمدى خصب الخيال الشكلي لدى الموسيقى . ولقد نجح يتهوفن حين ألف «منوعات» الاثني والثلاثين بناء على نغمة صغيرة أخذها من ديابالي . على أن قوة التجميع تظهر عظيمة ضخمة لدى باخ بالذات ، رغم أنه يكتفي بعناصر تتعلق بالموضوع هي أصلا من أفقر ، بل وأتفه العناصر : بعض النوتات من جاما صول - لا - سي - دو ، أو الأربع النوتات المأخوذة من أحرف اسمه . لكن الطريقة التي يعامل بها ويفيد منها ويستخرج من واقعها موسيقاه طريقة لا مثيل لها ، وتنحصر عبقريته - ضمن نواح أخرى - في حدة النظر التي تسمح له بالكشف عن إمكانيات تحقيق المقطوعة ، والتي لا يمكن أن يرى غيره فيها شيئا ما .

وهكذا يصبح التشكيل الموسيقى عنده مشكلة فنية عليه حلها ، ولعبة في نفس الوقت معقدة ومغرية ... وكان كلما تقدم في حياته الفنية - مثله مثل كبار المصورين الذين كانوا يبسطون استخدام الألوان لأقصى حد

عندما يصلون إلى سن الهرم — قلل من معطيات المقطوعة . ولقد شيد « القربان الموسيقى » كله على موضوع قدمه له فردريك الأكبر . أما « فن الفيج » (اللحن العائد) « الذى كرس له الأشهر الأخيرة من حياته فهو يجمع خمسة عشر لحناً عائداً ، وأربعة ألحان كنسية بنيت كلها على موضوع وحيد . ولقد حل باخ علم « الكونترباون » لدرجة من السكال تضم كل ما يمكن أن يحورها هذا الفن ، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يتدع غيره جديداً فيها ، وأن يكتب ألحاناً عائدة ، اللهم إلا من قيل المران أو بشكل عابر... وتتحصر المعجزة فى هذا فى أن موسيقى هذا العالم المنطق ذى الشعور المرفه تنخطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة ... الأمر الذى سمح بتسميته « سيد الهوى الطليق » ، والذى جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته « أنسياباً » .

وليس « اللحن العائد » هو النوع الوحيد فى التأليف الموسيقى الذى يخضع للقواعد . فالسلسل والسوناتا التى تنفرع منه ، والسيمفونية ، التى هى سوناتا الاوركسترا ، والكونشرتو الذى هو السيمفونية بألة وحيدة (سولو) كلها كذلك أنواع ذات شكل محدد ، بمعنى أن بنائها محدود معروف ، وإن خطتها مقروضة على الفنان . فالموسيقى التى يشرع فى كتابة سوناتا يحدد نفسه إذا فى وضع يشبه وضع الشاعر الذى يريد كتابة قصيدة مديح ، أو قصيدة غزل محددة ، يتعين عليه أن يضع ثلاثة أو أربعة قطع تسيطر عليها نفمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها « الأليجرو » ، بحيث تستجيب هذه الحركة « الأليجرو » للشروط الآتية : عرض موضوع أول ، ثم عرض موضوع ثان بالنفمة السائدة ، وتقدم ونمو طليق للمقطوعة بجميع النفحات العالية والمنخفضة الممكنة ، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثانى وكلاهما فى إطار النفمة الرئيسية .

وهذه القواعد بطبيعة الحال ليست ذات قيمة مطلقة ، ولقد استخلصها أصحاب النظريات من الأعمال الموجودة ، كما استخلص بوالو قواعد الزاجيديا

الكلاسيكية من أعمال كورنى وراسين ... غير أن كوريللى وفيفا لى وموتسارت ويتهوفن لم يكونوا فى عملهم أبدا عبيدا لقواعد مرسومة ... هذا لدرجة أن أسانذة الفن يؤكدون أنه ما من لحن من ألحان باخ قد شكل طبقا لنظرية ما ، وبالتالي ما من لحن منها كان صحيحا صحة كاملة . إن العبرى هو الذى يستخدم القواعد ، ولايخدمها . أضف إلى ذلك أن الصيغ الموسيقية قد تطورت كما يتطور كل شيء حى . فالسوناتا عند يتهوفن لم تمد ما كانت عليه عند هايدن أو عند موتسارت ، ومن باب أولى ليست لدى يتهوفن ماسكون عليه عند فرانك وجابريل فوريه وديبوسى ورافيل .

لهذا نرى أن من الضرورى أن نميز بين القواعد والقوانين ، باعتبار أن القواعد التقليدية ، أحيانا ماتكون عشوائية ، ودائما ما تكون متغيرة . . ليست إلا التمييز المؤقت والتجسيد الوقى لقوانين طبيعية ودائمة لاتزول أو تنشوء لأنها تقابل المطالب الرئيسية للنفس . وتتضمن القوانين المنطق الموسيقى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وهى تنظم حول فكرة النظام . لكن ماهو النظام إن لم يكن تناسق المتنوعات ووزن المتعدد ، (١٧) وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة عملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا وانعدام تماسك . وبذلك يصبح فن الموسيقى هو إيجاد التوازن بين هذين العنصرين . على أن من الضرورى أن تتضمن الوحدة التباين وأن يؤدى التباين إلى الوحدة ، والتقابل بين الأضواء يهدف إلى حل نفسه بنفسه فى مجال التطابق . ، والتطابق على الأضواء التى أعدت له وغذته .

هذا التجميع من الواحد والمتعدد يضم وسائل عدة .. على أن النغم الذى يوضح الحد العام للعمل الفنى ، ووزن الدقات المتساوية ، وعرض الموضوع المعين على فترات منتظمة ، وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات التى تملأ بعضها بعضا ، كل هذا عنصر وحدة . أما عناصر التباين فهى على

عكس ذلك : التشكيل الذى يدخل أنفاما ثانوية ، وحرية الوزن وتبادل البواعث المبلودية وتعارض التنبؤ والمجموعات الآلية والطوايع . وتأق أهمية الصيغ الثابتة من أهما تمثل توافقات تم اكتيالاها بطريق الاستعمال وتعمل على الجمع جمعا مقبولا محبيا بين الرحدة والاختلاف — فالمسلسلة مثلا عبارة عن تنابع مقطوعات من أنفام راقصة كتبت بنفس النغم وبنيت كل منها على موضوع واحد، حركاته حية وبطيئة، وأوزانه زوجية أو ثلاثية أو رباعية الزمن تشكل تضادا وتضم حركات حية ألمانية وجازية وساراباندا الخ... فإذا فقدت هذه القطع ارتباطها بموسيقى الرقص ، أو ، إذا ضمت لنفسها موضوعا ثانيا ، أو ، إذا أحاطت بالحركات السريعة بحركات بطيئة مثل الليجرو وأداجيو ، أو أندانت ومنويه ، أو شيرزو ، أو الليجرو النهائي ... تكونت عندنا السوناتا ، أو الكونشرتو أو السيمفونية الكلاسيكية .

الشكل الموسيقى

ولن يألو البعض جدا -- فى النقطة التى نتحدث فيها -- عن أن يتهمنا بالشكلية ، وسوف يقال إن الموسيقى بالنسبة لك نوع من بناء ، أو طريقة تنفيذ فنية . أو علم لجميع النغمات ... لكن الأمر هنا ، كما هو الشأن فى أى مجال آخر ، أمر فن يبدأ عندما تنتهى الطريقة التنفيذية ، فكم من أعمال موسيقية لا يمكن أن يعاب عليها بشئ من الناحية الدراسية البحتة ، ولكنها عندما تنفذ طبقا للقواعد كلها ، تودى إلى ضجر قاتل . . . وكم من أعمال أخرى تهزأ بالنظريات ولكنها مذهلة حلوة . . . وإذا أنت تهتم لدرجة مبالغ فيها بالناحية الشكلية للموسيقى ، ألا تعرض نفسك لخطر تشجيع الروح الأكاديمية الجامدة على حساب العبقرية والحياة ؟ ألا تعرض الموسيقى كذلك للتجرد من كل عاطفة وكل قرحة فياضة وكل حرارة بشرية ؟ ألم تكن « العودة إلى باخ » أعوام ١٩٢٠ - ١٩٢٥ أمرا أدى إلى تفضيل موسيقى مجردة جامدة كان مطعمها الأول أن تشبه « آلية مصنوعة

جيداء ؟ ومن هنا كانت مثل العناوين . «خطوة الصلب» ، للموسيقى بروكوفيف و «الباسيفيك رقم ٢٣١» للموسيقى هونجر .

وعلى كل فإن الآلاوية التى تمنح للشكل تنفى أهمية التباين فى التجربة الموسيقية وفى طبائع الموسيقيين . ذلك أنه إذا كان صحيحا أن بعضهم مثل مندلسون وسان صانص ورافيل وسترافسكى يرتاحون لأدق أنواع الشكل المحدد ويطبقونه تماما عندما يلزم ذلك ، فإن آخرين مثل شومان وبرليوز وشوبان وديبوسى يتخلصون غريزيا من كل أنواع القواعد والقوانين ويريدون أن تكون أيديهم طليقة حرة . ثم إن هناك إلى جانب المنطقيين والمهندسين الموسيقيين - وهذا نفس الشيء - هناك المفرمون والمتحمسون بالحب، والوجدانيون ، وكلهم يلقى أرضا بالموسيقى المشيدة تشيدا عليها لتجسد المشاعر لهما ودما . كما يقول ديپوسى ، ويطالبون ، كما يفعل كلود آشيل بضرورة «البحث عن نظام داخل نطاق الحرية ، لافى نطاق قواعد فلسفية أصبحت عاجزة ولا تصلح إلا للضعفاء ... وبالأ نستمتع لنصائح أحد إلا الرياح التى تسرى وتقص علينا قصة العالم» (١٨) .

هذا أصلح لنا نحن الذين نستمع للموسيقى... فإذا كان لاغنى حقا لى فهم الموسيقى أن ندرس كيفية تشكيلها والهارمونية والكوتربوان . . وإذا كان من الضروري لى تنلوقها أن نعرف كيف صنعت ، لأصبحت مصدر تعب أكثر منه لذة . ومن حسن الحظ أن الموسيقى كما يقول ديپوسى شيء عليه أن يبحث كيف يبعث اللذة عندنا . ولا بد أن يكون الجمال محسوسا ، وأن يمنحنا المتعة المباشرة ، وأن يفرض نفسه علينا أو يدخل فى ثنايا قوسنا دون أن نبذل أى جهد لفهمه . . (١٩) .

زد على هذا أولا بتحديد الطبيعة الصحيحة للشكل الموسيقى . «أبعد عن نفسك هذه الفكرة - هكذا يلاحظ رولان مانويل - إن الشكل

شيء خارج عن الموسيقى، ونوع من نسيج خلفي يستخدم لإضفاء التماسك اصطناعا على الحديث الموسيقى . . إن الشكل هو النظام الداخلي الذي يبعث الحياة في التكوين ، والعمل الفني لا يوجد فعلا ولا يمكن أن يفهم إلا من خلاله ، والشكل هو الذي يصبغ العمل بمعناه وبعلة وجوده وبحيائه ، لكن هذا الشكل ليس مربيا بالضرورة ، فهو في الاليجرو ظاهري واضح تماما ، لكنه في الحركة البطيئة أقل ظاهرية ووضوحا منه في الاليجرو .

هكذا « نخطئ » من البداية إلى النهاية إذا نحن تصورنا أن صيغة السوناتا أو صيغة « اللير » عبارة عن قوالب تصب فيها من الخارج مادة رنانة ... فهناك صيغ ثابتة ترغم الموسيقى على الخضوع لمطالب الإطارات المحددة ، لكن هذه العناصر الظاهرية للبناء الموسيقي ليست ترجمة مادية مريّة لنظام داخلي روحي مختلف . . (٢٠) لا شك أننا إذا أردنا أن نكتب سوناتا ، علينا إيجاد موضوعين وربطهما سويا تبعا لخطّة مرسومة مقدما ، ولا بد هنا أن يملأ القالب المفروض علينا وأن تبحث فيه الحيوية الإبداعية التي تستولي عليه وتستغله لكي يصبح شكلا حيا . على أن الحيوية عنصر نابع من العمل نفسه ومندمج في الموسيقى الذي أبدعه .. وعند ما لا يكون هذا الاندماج ممكنا بسبب قصص في العبقريّة أو عدم التوافق المزاجي ، تطبق القواعد آليا . . وهنا يحسن ترك هذه القواعد بدلا من السقوط في الروح الأكاديمية .

ويظل الاهتمام بالشكل الخارجي للعمل الفني قائما ، ولا يمكن تركه لما يسمى الهوى السائد أو ما يدعى بأنه الوحي ، وكلاهما مصدر فساد مباشر للعمل نفسه كما نرى لدى بعض الرومانتيكيين . والحقيقة أنه « إذا نتج في الإيقاع خطر التطهر من القواعد تطهرا مطلقا ، وإذا كانت الموسيقى بعد بائخ قد وقعت في خطر الروح التعليمية أو التكلف . الأمر الذي مهد للثورة

التي قام بها يتهوفن حين حقن الموسيقى بدم جديد ، فذلك أن الخطر ناجم عن انحطاط المشاعر نفسها بسرعة فائقة . . .

فطالما قلنا وكررنا إن الشكل والفكرة في الفنون الجميلة عامة شيء واحد ، وبهذا ، فإذا كان الرومانتيكيون قد ميزوا بين الشكل الخارجي والفكرة ، وتركوا جانباً البناء بالمعنى الدقيق ، والمنطق فأولوا الهوى الشخصي اهتمامهم ، فإنهم بهذه الطريقة قد حرّموا هذا الوحي نفسه من الأسانيد التي يستند إليها ومن إطاراته التي يعيش فيها ، فقد كانت الأشكال في ذاتها ترغم المؤلف الموسيقي على الإيجاز والوضوح بصفتها ضروريين للأسلوب العظيم الذي كان ينتشه يعتبره — وهو على حق — الصفة الأساسية لارتفاع أنواع الموسيقى . . . وحين أضفى نيتشه على الموسيقى روح الكمال ، تمكن باخ من الوصول إلى القوة الانفجارية في الموسيقى . . . أما الموسيقى الرومانتيكي فقد كان على عكس ذلك يستوحى عمله من مثل أعلى أدبي أكثر منه موسيقي ، ويحرم نفسه من قوة الشكل في ذاته ، ولذا تجده وقد بالغ في الإفادة من الوحي وقد ملأ صفحاته « ملثاً » ، حتى إذا كان من أكبر الموسيقيين . . . وقد كانت النتائج المباشرة لهذا الفن المستند إلى القوى الغامضة للفرد ؛ ذلك الفن الذي يرفع العاطفة على حساب العقل أن ترك الفنانون الدقة وعدلوا عن البحث المستمر العسير عن الكمال الفني . . . وبالاختصار عن القدرة العلية لحسب (*) .

(*) انظر يوشيه : معرفة الموسيقى ص ١٧٩ — ص ١٨١ ، حيث يميز المؤلف بين موسيقيين إيقاعيين وموسيقيين عواطفين ، وبين عصور إيقاعية «عصور عواطفية» . . . وهكذا جاء الموسيقى موتفردى بعد فترة طويلة كانت الموسيقى فيها توضح وسط العلوم ويتهوفن (ص ١٥٣) وهكذا جاء التميز مريحاً ولكنه لا يحل المشكلة ؛ إذ لا شك أن الإيقاع أو العواطف تسيطر دائماً عند الموسيقى مهما كان الاثران عنده موجوداً (ص ١٥٤) ومع ذلك فالإيقاع والعواطف ليسا يطبقان متمازيين أو عنصرين تتكون منهما الموسيقى . والموسيقى بصفتها موسيقى ليست إلا إيقاعاً وكل ما فيها إيقاع — ومن ناحية أخرى فإن العاطفة التي يحسب الإيقاع جزءاً من الإيقاع نفسه ، وهي صفة الإيقاع تفه التي تجعله محركاً للشعور ولا علاقة بين هذا وبين العواطف الطبيعية التي يتحدث عنها بودلير ولا شيء فيها يتعلق بنظرية العواطف لبريكارت .

ولنصرع لنضيف إلى هذا أن الرومانتيكين ، بصفتهم موسيقيين لم يتركوا جانباً أهمية الشكل ، بل نجدهم يعترفون بضرورة الاهتمام به اهتماماً أساسياً ، كما نجد هذا في الصفحة الآتية من مذكرات ديلاكروا عن شوبان ، يقول ديلاكروا : « كنت أسأله (شوبان) عما يقيم المنطق في الموسيقى ، فيجملنى أشعر بالمحارمونى والكوتريوان ، الأمر الذى يعنى أن اللحن العائد هو المنطق في الموسيقى ، وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعنى معرفة هذا العنصر عقلاً واستنتاجاً في الموسيقى . . . وبهذا يعتبر العلم كما بينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه . . . وعلى عكس هذا لن يكون الفن ما يراه الرجل العادى ، أى نوعاً من الوعى يأتى من حيث لا ندرى ، ويسير عفواً ولا يبين الشكل الخارجى الجذاب للأشياء ، بل هو العقل نفسه تزينه العبقرية طبقاً لمسيرة ضرورية تحكمه قوانين عليا ، (٢١) .

وما من شك في أن جميع الرومانتيكين كانوا على نفس الدرجة من الفهم كما كان شوبان ، ومع ذلك فالصعوبات التى صادفوها ، وأحياناً أسفهم على ما لم يستطيعوا عمله له مغزاه . . . فقد كانت « المهنة » دائماً بالنسبة لبريلوز عقبة ، ولطالما قاسى عمله الفنى من هذا . أما شوبير ، وهو نموذج العبقرى غير المثقف ، والموسيقى الذى لم يكن له نظير في نوع « الليد » هذا النوع الذى يلعب فيه الوعى الجارف الدور الأساسى ، فلا قيمة له عندما يجرب نفسه في السيمفونية ، وعندما يشعر يوماً بجزءه الفنى في هذا قرر في آخر أيام حياته أن يتلقى دروساً في الكوتريوان ، لكن الوقت كان قد فات . وعن شوبان ، لابد أن نعرف بأنه كان قد أبدع أيما إبداع في المقطوعات الموسيقية العاطفية الصنيرة التى توقع على البيانو أو بالصوت الإنسانى ، فإنه يضيق ذرعاً بالأعمال الموسيقية ذات الحجم العريض ، لأنه طالما تردد على الشعراء كثير جداً ولم يعرف من سادة الموسيقى إلا القلائد . .

ولذا فهو يوصي صديقه العزيز براهمز ، قبل أن يسقط في هوة الجنون بقوله : « احذر من تقليدى ، أول عنايتك التنفيذ الفنى ... وابتعد عن الكلاسيكية » .

اختصاراً فإنه مهما تكن المواهب والأصالة وقدرة الموسيقى فإن كلمة الأخيرة للبناء والإنشاء والشكل — أى الصيغة — وعلما سترافسكى هنا أن من الضرورى إذلال العناصر الديونيزية وإخضاعها للقانون ، (٢٢) . ويؤكد المحدثون هذه الحقيقة بطريقتهم ، وهم لا يفلتون من القواعد التقليدية إلا ليفرضوا على أنفسهم قواعد أخرى قد تكون أكثر تشدداً ، والصيغ أو الأشكال لدى سان صانص أو لدى رافيل ، أقل حرية ، رغم بعض المظاهر الخارجية منها عند موزار ... وترك النغم من حيث علوه وانخفاضه لدى شونبرج وتلاميذه يؤدى أحيانا بموسيقاهم إلى التدهور ، لأن الطريقة التسلسلية عندهم تحدد هذه للموسيقى بمنطق أكثر تصلباً من منطق المصور الماضية .

لكن يحسن بنا أن نظل في إطار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وأن نلقى أسئلتنا على كلود ديوبسى بصفته أحد المحدثين الذين لم تفقد موسيقاهم بتألقها شهرتها القوية من حيث كونها غامضة وغير متماسكة . فما من موسيقى مثله كره النظريات والتجريد والتقليد والصيغ المدرسية ، وما من موسيقى حارب أكثر منه من أجل العود إلى المنابع الطبيعية للموسيقى ليووجد — كما يقال — « النغم تحت النوتة » ، والإدراك تحت الفكرة (٢٣) . مع هذا فإن ديوبسى هذا بعينه هو الذى قال : « كلما سرت إلى الأمام سادنى الرعب من هذا الخلط غير المقصود ... الذى ماهو إلا خداع للسمع » .. وهو بعينه الذى يرفض أن يوصف بأنه انطباعى ، ويرى فى الانطباعية « تعبيراً سهلاً غرضه احتقار الآخرين » .. لا شك أنه فضل اللبس للفصل تفصيلاً على اللبس الجاهز ، وعمل على إخفاء الخطوط الرئيسية فى عماله بنفس

القدر الذى عمل به الآخرون على إظهارها ، ومن هنا كان الشكل عنده أقل جوداً منه عند غيره، وهكذا كان الشكل لديه دقيقاً... وهناك حكاية صغيرة توضح اهتمامه بالشكل ، فقد قدم له صديقه سأتى يوماً إحدى مقطوعاته التى ألفها. وما إن سمعها ديبوسى حتى قال له : إن وليس لها شكلاً .. عليك أن تحصر نفسك فى كتابة شئء بشكل ما .. لكن من أجل الله .. أرجو أن يكون لهذا شكل ، (٢٤) .

هكذا كما يتضح من المثل الذى قدمناه عن ديبوسى ، لا نقول إن الشكل يعنى الشكلية ، فنانة البناء لا تمنع أبداً وجود الأصالة ، ولا حلاوة الطعم ، ولا تحرك المشاعر الناتجة كلها عن التعبير، بل على العكس من ذلك نعتقد دون أى تناقض إن أحسن الموسيقى بناء ، هى بعينها أحسنها تعبيراً ، لهذا السبب الوجيه أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير. وهكذا يرى الموسيقيون ونحن على هذه الحقيقة بناء على الحكاية الصغيرة الآتية التى يتذكرها أحدهم ولتقطها فى حينه :

وصل « جيدالج » إلى حجرة الدراسة أخيراً ، وجلس أمام البيانو وقدمت له قطعة كورال أولحن عائد ليعزفها ، فأخذت عيناه تقرأ النص طويلاً ، ثم أخرج قلبه ورسم علامة ألنو أو تينور وهو يقول بصوت منخفض ليس هذا معبراً ، فهل كان يقصد إيجاد سر خاص فى النص ؟ لا .. بل لأنه كان يستدعى هذه العاطفة وذاك الذوق ، وروح الاختيار التى تتصف بها الحساسية .. والعجيب أنك تراه وقد توقف فجأة أمام لحن « ستريت » كان بناؤه رديئاً .. هنا كان من الممكن أن يطول سكونه ، لكنه قام فجأة يكتب .. وأخذت ريشته تجرى مدة خمس أو عشر دقائق ... ثم أخذ يعزف ما كان قد أدرك .. لقد كان كل شئء فى مكانه ، وكان كل شئء يحدث رنيناً وينتفى .. وأخذ التلاميذ ينظرون إلى بعضهم البعض دهشة ورضى ، لأن خيال الأستاذ وعقله ، وبديهته كانت تملأ كلا منهم بالانتعاش الناتج عن الوزن الذى كان يحسه من خلال الموسيقى ، (٢٥) .

هل نخرج من هذا بأن الموسيقى لا يمكن أن تكون شيئاً آخر إلا الموسيقى
 ثم صنعها جيداً؟ لا شك لا . . لا إذا كان الأمر أمر واجب يعطى
 لتليذ عليه ان يطبق القواعد المحفوظة ، لا أيضاً إن كان الأمر أمر مؤلف
 موسيقى يكتب بأن يكون متياسكا مع نفسه ، وبأن يحترم منطقاً خاصاً في
 النغم أو اللانغم يكون قد وضعه لنفسه كبدأ ثابت . نعم . لا شك في
 هذا إذا كان المنطق الذي تتوجه العبقريه ، كما يقول ديلاكروا - أو على
 الأقل ديزينه الموهبة ، يؤدي إلى خلق أشكال وصيغ جميلة بصرف النظر
 عن نوع القواعد والتطورات . . صيغ جميلة وتجميعات جميلة ميلودية
 أو هارمونية تبعث السرور في التفكير والحواس في وقت واحد . هكذا
 فسير دائماً ونحن نجد التعارض بين ديونيسوس وأبولون . لكن الحقيقة
 أن أبولون يحمل ديونيسوس بين طياته ، وما الغناء الموسيقي في ذاته
 إلا ما تلبس به الصيغة . إن الحكمة التي وجهها نيتشه خاصة بفاجر تنطبق
 على جميع عباقرة الموسيقى ، ألم يكن من مزايا القدامى أن كان أرفع المؤثرات
 لديهم في نفس الوقت وسيلة جمالية ، في حين أن حقيقة الطبيعة عندنا ، نقصد
 على ما اعتقد تناسخ الحياة البشرية والإحساسات البشرية ، يجب أن
 تستخدم للحصول على مثل هذه النتيجة؟ .

الموسيقى والعمارة والرياضيات

إن فكرة التشييد الموسيقي في ذاتها تذكرنا بفن البناء . ولقد أشرنا
 مراراً إلى عمل مهندس المعمار لتوضح نشاط الموسيقى الفنان . فالحقيقة
 أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالباً ما يلاحظها الفرد . . . ولدرجة
 يقال معها إن الموسيقى بناء يتحرك ، وإن البناء - على حد قول جوته - «موسيقى
 مركزة» . ألا يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لكليهما مملاتة
 بالرياضيات؟ فلننظر عن قرب إلى هذا التجانس ، وسنرى أن هذا التجانس

لا يقبل المناقشة لدرجة أننا إذا دفعنا بالبحث فيه إلى مدى بعيد فإننا قد نقضى على ما يحدد أشكال الفنون الجميلة ، بل والفن نفسه .

ليس من المستحيل أن نحدد القرابة بين الموسيقى والمعمار كما صورتها قصة «آمفيون» ، الذي كان يعزف على القيثارة فتتحرك الأحجار . «فن الراضح أن الموسيقى والبناء فنون تستطيع أن تستغنى عن تقليد الأشياء الطبيعية ، وهى فنون للمادة والشكل الخارجى فيها علاقات أشد قوة من تلك التى توجد بين الفنون الأخرى ، باعتبار كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها عمومية . . ذلك أن كليهما يقل التكرار بصفته وسيلة قوية للتعبير ، وكلاهما يعمل بطريق التأثير الحسى لكبر الحجم والقوة فيهما ، التأثير الذى يجعلهما قادرين على جذب الحواس والعقل لدرجة الدهول . وأخير أفان لهما طبيعة خاصة من حيث إنهما يوحيان برفاهية تنتج عن جميع العناصر فيما بينهما وتنميتها نمو منتظما يجعلهما أقرب . ما يمكن من الهندسة والتحليل . لقد نسيت أهم ما فى هذا ، أقصد الإنشاء ، ذلك الربط بين المجموع والتفاصيل ، وهو شئ يمكن أن تلمسه فى الأعمال الموسيقية والمعمارية أكثر منه فى فنون إعادة تصوير الكائنات المرمية قلا ، وتلك التى تستعيز عناصرها ونماذجها من العالم الخارجى ، والأمر الذى ينتج عنه ضعف معين فى النقاء ، وإشارة إلى العالم الخارجى ، وإحساس غامض يأتى عرضاً ، (٢٦) .

غير أن هذا التقريب لا يصل إلى جوهر كل من فنى المعمار والموسيقى ، لأن المواد الأولية التى يستخدمها كل منهما — تقصد الأجسام المادية من ناحية ، والتغمات من ناحية أخرى — تجعل من الأول فناً يتعلق بالمكان ، والثانى يتعلق بالزمان . وصحيح أن الزمان والمكان ليسا كما اعتقد بيرجسون قابلين للاتصال تماماً . فالموسيقى مثلاً — رغم كونها فناً زمنياً — تنطلق

في مكان يتخيله السامع — خلقت « لئرى وتسمع في آن واحد » ..
والكوتريون عبارة عن خطوط وعن هارمونيوات الأحجام ، ولا يدرك
العقل تنابع النغمات إلا لأنه يدرك سيرها ، فالميلوديا ترتفع وتنخفض
وتحلق كصفور ، في حين ينظر السامع بالأذن تطور سيرها ، (٢٧) .
هذا وتوضح الصفة المكانية للموسيقى عندما يستخدم الموسيقى طريقة العزف
المعكوس حيث تنابع الموضوع مصحوبا بما يعادله وبماثله تماما بحيث يصبح
هذا المماثل بمثابة انعكاس دقيق في مرآة .

وفن البناء بدوره لا يمكن أن يتحقق خارج الزمن مادام يفترض
حركة الأعين التي تستعرض مختلف أجزاء المبنى « وهو متحرك » ، وليس
بغير متحرك ، ديناميكي ، وليس ثابت . هذه الحقيقة تستند إلى البصرية
الطبيعية ، وإلى أن الرؤية لا تفسر بالتوازن ، بل إنها تنابع الشيء ، لأن
الرؤية المتميزة دائما ما تكون مختلطة للشيء ، حيث يظهر الخط المتعرج
وهو يتحرك ، والحقيقة أنه لا يتحرك في نظر الرائي فعلا ، بل إن العيون
تضسها هي التي تتحرك حين تنابع هذا الخط » (٢٨) .

ورغم الاتصال بين الزمنية والمكانية فهما متميزتان ... وهكذا
الأمر في الموسيقى وفن البناء ... ولعل من المبالغة في استخدام اللغة القول
بأن « فن البناء زمني لا مكاني » (٢٩) . لأنه إذا كان الزمن والحركة
شيئين ضروريين لبحث تفصيل أجزاء مبنى معين فإن هذا المبنى يتقدم
للنظر كله مرة واحدة ، باعتباره قد شيد ليعطى عن نفسه انطبعا شاملا ،
وباعتبار فحص أجزائه أمراً الغرض منه تقوية هذا الانطباع وتنويعه .
أما في الموسيقى فالأمر على نقيض ذلك ، لأنها يحكم شكلها ذات طبيعة تنابعية ،
مثلا مثل الأدب ، « لا ندرك فيها التفصيل وينتج تجميع العمل الموسيقي

إذا هكذا من الخاص إلى العام، ويكون الجهد الذى يطلب إلى السامع جهدا تركيا أو تأليفيا لا تحليليا ، (٣٠) .

لهذا لا يمكن الحديث عن الموسيقى الموجهة للعيون إلا وهى ما تزال على الورق . أما عزفها أو إيقاعها وسماعها ، فهو يخضع قبل كل شئ لقانون عدم رجوعية الزمن ، حتى ولو كانت هذه الموسيقى تدفعنا إلى تخيل أشباح تسير أو تتحرك فى المكان .. وهكذا فهى تعطى نتائج مختلفة جدا عن نتائج البناء رغم أنها تستخدم التعادل كما يفعل فن البناء . فصورة زخرفية صغيرة مقلوبة تزين مبنى ما تتطابق بالنسبة للأبصار فى ناحيتين تتكرر فيهما، ويمكن إدراكها فى سهولة. أما موضوع الموسيقى الذى تقلبه بالنسبة للسامع فلا يمكن إدراكه لأنه ليس صورة بسيطة تعكس الموضوع الأول فى مرآة لحسب ، لأنه يظهر كما لو كان مشوها أو مقلصا (٣١) ، ولا يمكن لغير المتخصص غالبا أن يدركه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن التكرار فى الموسيقى وفى فن البناء لا يعبر عن نفس الشئ ... فالرسوم المعمارية التى تتكرر تؤثر عن طريق وجودها معا، وبالنسبة لى أى تأثير بالمفاجأة. أما فى الموسيقى فإن عودة الميلوديا تفاجئنا لأن المفروض فيها أن تكون قد اختفت ، ولكنها تختفى لتعود مرة أخرى .. ففى البناء نجد المضاهاة فى المكان . أما فى الموسيقى فنجد التتابع فى الزمن .

والموسيقى أيضا — إلى جانب البناء — هى الفن الذى عمل أكثر من غيره على نمو الرياضيات، وأصلها — كما نعلم فى الغرب على الأقل — يرجع إلى فيثاغورس . فلقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن الأعداد هى جوهر الأشياء ونسيج الحقيقة ، وكما يقول هو : « منبع الطبيعة الأبدية » (٣٢) ، على أن تناسق العالم يأتى من علاقات عددية بسيطة، هى التى تنتجها الموسيقى ، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها فى أغنية الصوت البشرى . ومن هنا كانت الرابطة بين الموسيقى وعلم الفلك ، تلك الرابطة التى لم يتمكن أحد

من إنكارها . ألم يتحدث أندريه جيد بشأن باخ عن « موسيقى فلسفية » ؟ .

لقد تشبعت الروح اليونانية بالدرس الذي ألقاه فيثاغورس ، وتجد آثاره عند أرسطو وأرسطو ، ثم انتقلت هذه الآثار إلى العصور الوسطى . التي تعتبر الموسيقى علماً تضعه في « رباعى المعرفة » مع الحساب والهندسة والفلك . ولقد أولى كثيرون من محدثى العصر الحالى الرياضيات دوراً هاماً جداً في النظرية الموسيقية ، فهاك لا يبتز يأخذ فكرة معينة من سانت اوجسطين ويقول إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يفعل ذلك ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً . فالموسيقى « تمرين لا شعورى على الحساب » . . . ولندكر أن من بين فلاسفة ماوراء الطبيعة الألمان ، هناك مثل هربارت — من كانت عندهم الأعداد والنسب هي العناصر الحقيقة للجمال الموسيقى ، (٣٣) .

وهناك حقائق واضحة تثبت هذه الرابطة منذ أول نظرة ، فقد كانت تجربة الوتر الاهتزازى معروفة عند فيثاغورس ، كما أن قطعة الأعمام تصدر رنين « الثمانى » عند ربطها من منتصفها . والخامس عند ربطها من ثلثها و « الرباعى » عند ربطها من ربعها . وبهذا تكون الفترات الموسيقية الرئيسية فيما بينها كالأرقام ١ — ٢ — ٣ — ٤ ، ويمكن تمثيلها بالنسب $\frac{1}{2}$ — $\frac{2}{3}$. هذه الملاحظات صحيحة ، وخصوصاً إذا أضفنا إليها الظاهرة المسماة ظاهرة الرنين المتعدد التي ثبتت صحتها أيضاً فيما بعد بالتجربة العملية . فالوتر الاهتزازى يصدر إلى جانب رنينه الرئيسى نغمات جزئية تسمى النغمات الهارمونية ، والنغمات الأولى — بصرف النظر عن ازدواجات الثمانى : أوت — صول — مى ، تشكل التوافق لمقام كبير متكامل ، وهو العماد الرئيسى فى الهارموني الكلاسيكى الذى كان يسميه رامموه الدفعة الأولى للطبيعة . . ولقد أولى اهتماماً كبيراً أيضاً « لدورة الخماسيات » . وقد رأينا

أن الخامس يقابل الرقم ٣ وهو رقم كامل تماماً . إذ يمكنك الحصول على جاما كاملة ذات اثنتى عشرة نوتة إذا أنت أصدرت نغمة أيا كانت ثم سرت من خماسى إلى خماسى نحو السميك أو نحو الحاد على السواء . أما النغمة الثالثة عشرة فهي تؤدي بك إلى تلك التى بدأت فيها أول الأمر . وكل هذا يمكن تصويره على شكل دائرة مرسومة فكيف إذن لاقول إن الموسيقى تعتمد على العلاقات العددية البسيطة وهى الموجودة أصلا فى الطبيعة ؟ .

إن النتيجة النهائية لهذا تعدى هذه الحدود . فقد كان من الضروري أصلا أن تأخذ النظريات الموسيقية فى حسابها الضروريات الطبيعية التى تتعلق بالرياضيات أو بالطبيعة ، وقد فرض الثمانى نفسه كدياس للسلم الرنان ، لآلانه ناتج عن تقسيم الوتر فى منتصفه ، بل لأنه يستجيب لفرق الارتفاع بين أصوات الرجال وأصوات النساء . لكن لماذا استوصل ربع النغم، على الأقل فى الموسيقى الغربية إلا لأن من العسير إدراكه على الأذن عامة ؟ . ليس للعلم دخل فى الحقائق التى رجع إلى تكوين الأعضاء الصوتية والحسية . ما من شك أبدا فى أن الرياضيات قد أدت للموسيقى خدمات جليلة ، فسمحت لها بوجه خاص بتحديد سلم النغمات وإكماله ، لكنها لى فعل هذا بالذات كان عليها أن تصحح الطبيعة وتعيدها إلى وضع رآه هى مناسبة . وهكذا يصبح الرياضى مصلحا للحقائق الموسيقية بعد أن كان مشاهدا لها حسب . . وبذلك أصبحت لدينا جاما تسمى جاما الفيثاغورسيين ، بعد أن كانت لدينا الجاما الفيثاغورية وحدها ، ثم أنت بعد ذلك الجاما المعتدلة . فإذا كانت الرياضيات إذا قد دخلت إلى الموسيقى ، فذلك لأنها وضعت فيها على الأقل بالقدر الذى كانت تدخل به سابقا . وعلى أية حال فإن الجاما ليست مطابقة تماما حتى بعد تحسينها للبساطة العددية التى يحبها المتصوفون والفلاسفة ، ولا شك أن من الدقة أن نحدد اللحظة التى يتوقف فيها الشيء عن أن يكون بسيطا . . على أن الصحيح أنه بمجرد الابتعاد عن الرابعى أو الخامس تبدأ العلاقات العددية فى التعقد شيئا فشيئا .

هذا ولم يكن تدخل العلماء كبيرا لدرجة لم يكن هناك فيها فرق بين

معطيات الفيزياء ومعطيات فن النغمات .. فنلا في نغمة أوت مقام كبير في الارتفاع تختلف النوتتان لا - سى - عن تلك التي تتطلبها نظرية الفيزياء ، فهذه الأخيرة تتطلب - بعد وضع أوت - صول - مى - فا - رى - أن نضع قيمتها ؟ وهي غريبة في النغم من حيث ارتفاعه بل وعن نظريتنا الموسيقية - وتحل النوتتان لا - سى * محل سى ؟ لأسباب ميلودية . ومن أجل التقليد الشكلي في هذه الجاما الثابتة ذات الأربع النغمات من الرسم الناتج عن الجاما الرابعة الأولى . وأيضاً تخرج الهارمونيكا ١٩٧ في آن واحد من أنغامنا ومن كتاباتنا ولا تدخل إليها إلا بناء على التقليد المعروف الذي يجعلنا نعرف « فا » النغمة الحادية عشرة بنغم « أوت » رغم أنه في منتصف المسافة بين فا # فا # (٣٤) ، وهكذا لن نصل إلى إغلاق حلقة الخماسيات إلا إذا دفعنا بإصبع الإبهام دفعة خفيفة ، والواقع أننا إذا بدأنا من أوت فإن النغم الخامس الثالث عشر يعطينا سى # الذي لا يختلط مع أوت فقط إلا بالنسبة للأذن ولإصابع اليانور .

على أى حال فإن الفروض الرياضية كانت أقل فعالية في تاريخ الموسيقى من تقدم التنفيذ الموسيقي على الآلات فلماذا مثلاً ظهرت الهارموني متأخرة لهذه الدرجة مادامت مبنية على الأعداد ؟ لأن المختصين كانوا يجهلون استخدام المدى ، وذلك رغم ما كانت تتمتع به الرياضيات من حب ، ولقد كان اختراع المدى عاملاً على ترتيب عدة ميلوديات بعضها فوق بعض ، وهو الذي سمح بقراءة التجميعات الموسيقية قراءة رأسية ، وهو الذي أعد أيضاً لظهور التوافق للوقت الذي أدخل فيه قضيب القياس ولماذا استخدم باخ الجاما المعتدلة ؟ هل كان ذلك ليرضى تفكيره الرياضى لأن قيمة نصف النغم يعبر عنها بالجذر $\sqrt[12]{2}$ ؟ إننا نعلم مع ذلك من المعاصرين أن باخ لم يكن يفكر لا في الأعداد ، ولا في النسب العددية . إذ أن الذي كان يريده في عملية الإصلاح التي كان قد شرع فيها هو إجراء تعادل تام بين أنصاف النغم الاثني عشر التي تتكون منها الجاما ، ومن هنا كانت رغبته في نقل الأنغام وترتيبها إلى اللانهاية .

هذا التقدم في التنفيذ الموسيقية ، لم تعاون فيه الرياضيات بشيء . بل إنها عرقلته في بعض الأحيان ، وهي مسئلة بوجه خاص عن أن الموسيقيين إلى حوالى منتصف القرن الرابع عشر ومعهم أصحاب النظريات في الجنوب الأوروبى قد أهملوا الثلاث لأنهم كانوا غارقين في أحلام فيثاغورية ، وبذلك أهملوا أيضا التوافق الكامل الذى يوجد فيه هذا الثلاث . . . ولقد ظلت هذه الفترة النغمية (الثلاث) إزاء الرباعى والخامس كنغم غامض يمكن قبوله من قبيل التسامح لغسب ، ولو أنه اليوم يظهر لنا شيئا طبيعيا يدخل ضمن نطاق الهارمونيات الأولى . إننا نرى مدى ما كانت الموسيقى تفقد . . . ونرى أن النسبة العديدة للثلاث لم تكن ولا شك سهلة (*) .

ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أكثر من هذا ، فالرياضيات لم تتمكن من البقاء في قلب الموسيقى ، بل إنها لم تعد الخطوة الأولى نحوها ، فبين الموسيقى والرياضيات نفس الفرق الجذرى الموجود بين العلم والفن ، لأن دور رجل العلم هو إرجاع الظاهرة إلى ناحتها العديدة ، القياسية التى يتم التعبير عنها بطريق النسبة أو المعادلة . والظواهر النغمية تقبل هذه المعاملة أيضاً . لكننا نقسال : هل كانت هذه الظواهر تقبل هذه المعاملة على نطاق أوسع من الظواهر البصرية إذا كان فن الألوان (التصوير) قد اصبغ منذ البداية كما هو الشأن في فن الأنعام بفروض رياضية ؟ على أية حال فإن الموسيقى لا تختلط بعلم السماع أكثر من اختلاط علم البصريات بفن التصوير . . . ويمكن القول فقط إنها - أى الموسيقى - تستعيد موادها الأولية من علم السماع ، لأنها لا تتبع ميدان الكم ، بل ترجع إلى مجال النوع . والتضاد بين اللونين الأحمر والأخضر لا يعتبر بالنسبة للعين علاقة ترددات الإشعاعات الضوئية . . . ونفس الشيء يقال عن الخامسة التى تدركها الأذن فلا ترجع إلى النسبة $\frac{2}{3}$ التى يدركها عقل رجل الرياضيات .

(*) كان الثلاثى الفيثاغورى يعادل $\frac{1}{2}$. أما فى باما الفيثاغين فهو يعادل $\frac{1}{3}$

صحيح أن السمع والبصر يصطبغان بصبغة عقلية، وأن الموسيقى تفترض رؤية النسب، وأن نفس هاوى الموسيقى تكون راضية عندما تكتشف وجود تماسك منطقي في تسلسلات الأنغام المنتظمة . . . إلا أن النسب المقول عنها هذه ذات طبيعة أخرى غير طبيعة النسب العددية، عندما تدركها الحواس حتى إذا كانت هذه الحواس قد دربت تدريباً عقلياً . . . أضف إلى هذا أن تماسك العمل الموسيقي لا تحكمه القوانين التي تحكم الأعداد. وهكذا نجد أن العلاقة النغمية السائدة تستجيب جمالياً بطريقة التبرير المنطقي عن طريق التعارض بين الأمور. فإذا أعطينا نغمة أيا كانت أصبح الأمر أن نجد نوتة أخرى تقف موقف الضد صراحة من الأولى، دون خلط أو تقريب أو تعقد أو شك، لتحدث معها رنيناً وسط علاقة تتميز حدودها مع احتفاظها بالاكتمال والثروة والدسامة . . . وفي هذه الظروف يحسن طبعاً اختيار نغم صول... الخامس (٢٥) وهكذا نرى أن الخامس يجد قبولاً في آن واحد لدى الفيزياء ولدى الموسيقى، لكن قبوله هذا لا يرجع في الحالتين لنفس المسألة. فالحقيقة الفيزيائية لن تكون بأى حال تبريراً ولا سبباً للحقيقة الموسيقية.

والمبالغة في التفكير رياضياً قد تؤدي إلى نسيان المهم في الأمر، أفصد كون الموسيقى فناً، وكونها ترمى إلى تحقيق الجمال، وفي هذا عمل بعيد كل البعد عن الرياضيات أيضاً. على أن نسبة عددية ما لا يمكن أن تكون جميلة في ذاتها، وقد تكون لها جميع الصفات عدا الصفة الجمالية، لأنها لا تبعث السعادة في النفس كما تفعل الميلوديا أو يفعل التوافق المارموني. وبعبارة أخرى لن تكون النسبة قيمة في نظر عالم الرياضة إلا من حيث كونها صحيحة. أما بالنسبة للفنان الموسيقي فلا . . . وإن صح التعبير نقول إن الموسيقى لا يهتم بالنسب في ذاتها، ولا يهتم إلا بالصفة المللوسة للنوتة والفترة أو للتركيب النغمي نفسه. وفي هذا ما يكفي للتمييز بين مجال الرياضيات والموسيقى، حتى ولو ظهرا كأنهما يتداخلان.

الزمن الموسيقى

إن المقارنة التي قننا بها الآن بين الرياضيات والموسيقى تقف إلى نتيجة إيجابية ولو أنها تظهر كما لو كانت جافة. فالموسيقى فن تجمع النغمات بطريقة تبث السرور إلى الأذن ، الأمر الذي ينساه الرياضيون . وهذا التجميع يتم ويكتمل في الزمن ، وهذا ما يميز الموسيقى عن فن البناء ، وقد عرف القديس أوغسطين الموسيقى بأنها « علم الحركة » ، والحركة تضم الزمن إن هي ضمت فكرة العدد ، وبلاحظ هنا سترافنسكي « أن الموسيقى تنبئ في التتابع ، وهي بالتالي فن زمني ، في حين أن التصوير فن فضاء ، والموسيقى تفترض قبل أي شيء تنظيمًا معينًا للزمن ، أي « زمنية مزمنة » إن سمح لي باستخدام هذا التعبير الجديد ، (٣٦) . ويقول رولان مانويل بتعبير أبسط إن الموسيقى « لعبة النغم والزمن » (٣٧) ، فحتى إذا اكتفيت بقراءة تقسيم ما ، أجد نفسي وقد اندجعت في المدة ، فهناك إذا تجربة موسيقية للزمن ، أي زمن تنشئه الموسيقى وتعيشه الموسيقى ، وهذا هو ما نسميه الزمن الموسيقي .

فعندما نقول مثلاً إن لدى الوقت — أو — ليس لدى الوقت — أو الوقت يمر بسرعة — أو يمر في بطء . . . أو إن الوقت من ذهب الخ . . . عندما نقول هذا عامة نحدد حقيقة معقدة للغاية ، بمعنى أن الوقت — أو الزمن الذي نمارس خلاله نشاطنا بأنواعه وتتم فيه أعمالنا ونحقق خلاله مشروعاتنا وتأخذ فيه أعمالنا ومشاغلتنا مكانها . . . هذا الزمن عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكولوجية والعلمية والاجتماعية . . ومهما يكن الأمر فإن الزمن العادي المعروف — وإن أمكن القول — هذا الزمن اليومي ، يشكل النسيج العادي لحياتنا .

أما الزمن الموسيقي فهو شيء آخر ، لسبب بسيط هو أن الموسيقى تؤدي بنا إلى الخروج من الحياة العادية . . فما إن تهبط عصا ريمس الأوركسترا

وما إن تبدأ أوتار الكمان في العزف ، حتى يعتمد على ذلك الزمن الذي كان يطار دنى . . . ويتوقف ويلبى نفسه بنفسه ، وتتطاير آلامى ويذهب سامى ولا أشعر بالأسف على ما مضى ، ولا بالضيق حيال المستقبل ، وأترك جانباً زمن العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر في سرعة خاطفة ، وأجد نفسي رتد رحت إلى زمن جديد ، مليء قفى لا يتبدل . . . وما كل شىء فيه إلا نظام وجمال ورشاقة إلهية ، تحملنى خلالها الملوديا على أجنحتها . وتلقنى أمواجاً في جنباتها . . . وأصبح أسيراً لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأنحمل تطوراتها وأترك نفسي لها تسحبني وتخضعنى .

والزمن يتضمن التغير ، فهو ينتزعنا دائماً عما مضى ولكنه يختلس منا ما لم يحدث بعد . ويكتب لافيل هنا يقول : « لا يوجد زمن إلا لى توجد دائماً فترة بين الكائن الذى تفكر فيه أو نرغبه والسكان المعطى لنا أو الذى نملكه » (٣٨) . . . وبهذا تصبح معجزة الموسيقى وسر السعادة التى تمنحنا إياها أنها فى نفس الوقت تخضع لهذا القانون وتحررنا منه ، حل أنه لأن الظاهرة الموسيقية تنمو فى الزمن فهى تتطلب من المستمع أن يحتجز مختلف مراحلها بدلاً من أن يفهمها دفعة واحدة ، ويستخدم فى احتجازه إياها ذاكرته ، كما يستخدم فى انتظار مراحلها القادمة خيالاً دائماً البقطة . ولقد ذكر أريستوكسين فى مطلع القرن الثالث قبل الميلاد هذه الملاحظة فقال « إن فهم الموسيقى يخضع لشروطين : أولها تذكر ما فات ، وثانيهما سبى ما سوف يحدث » وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ومن الخطأ أن تفسر هذا الكلام تفسيراً سطحياً يستند إلى تجربة الزمن العادى . فإنا عندما أصغى إلى الموسيقى ، تخرج الذكرى من أعماق الحين للماضى ، كما نخرج الرغبة من قلقها الذى تميش فيه ، دون أن أشعر بأنى فقدت شيئاً ، أو أنه يتقضى شىء ، لأن الحاضر يكفى كل لحظة هذه

هى ، القدرة الجارفة للعادة التى تتصف بها الموسيقى من حيث إنها تسبق الأحداث ، وهى واثقة بنفسها ، ومن حيث إنها تعد للمستقبل دون خطأ وتبنى للحاضر — كما يقول بول فاليرى — بشطايا المستقبل ، (٣٩) . إنه انتظار ، نعم ، لكنه انتظار ديعبر هنا عن ثروة الماضى الذى يغزو المستقبل مكونا نظرية من الإمكانيات تميدنا إليه .. وفى اللحظة التى تولد فيها هذه الجملة تجدها تغطى هذا الانتظار، لكن أليست هى بالذات التى أنارت فينا هذا الانتظار الذى يبررها؟ . بالاختصار . فإن أصالة الزمن الموسيقى تنحصر فى « أن الماضى والمستقبل يبران الحاضر بدلا من أن يحولانا عنه ، ولن يكونا هكذا أسفا أو انتظارا ، بل إنهما يلتصقان فى هذا القرب المستمر الذى يوجد فيه عمل الحاضر » (٤٠) .

ويقول لافيل أيضا : « إنه فى أرفع لحظات حياتنا ، وعند حدوث الاعمال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب، يختنى الشعور بالزمن والذى يفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية ، لا المستقبل » (٤١) . . لكن هل هذه الأبدية هى التى يختص بها الله والتى تطابق طبيعته ؟ لا . . إنها طبقة زمنية تقرب من هذا والوعد بالحياة الأبدية، الذى يجعل منه علماء العلوم الدينية حقا للصالحين، لكن يظل الزمن هو الزمن بتتابعه الذى لا يعود إلى الوراء، وقد خففته معايه الموروثة . . . ولن يظل هذا الزمن بمثابة بيئة الأهداف التى لا تقنع ، ولا رمز المتابعة التى تصل إلى هدفها نهائيا ، بل هو بيئة الاستمتاع التى تظل مليئة بغير يتجدد دائما ويضفى السعادة علينا دائما ، والموسيقى تجعلنا نعيش فى زمن مشابه لهذا ، هو رمز وصورة ارضية للخلود دون أن يكون هو الخلود بعينه . . . وتطوره « لن يكون إلا تحليلا لشيء مكتمل نمتلكه ، لا يمكن أن يثرى أو ينمو ، ولا يمكن أن يهدف لشيء إلا للاحتفاظ بنفسه » . وتمدده هو « هذه الحركة السهلة التى يؤدى بها الكمال إلى كمال جديد مستمر وبهذا يعبر العمل الموسيقى عن خصب الشيء المكتمل الذى يحدد نفسه بنفسه » (٤٢) .

قلنا إن مأساة الوجود الزمني تنحصر في البعد بين الرغبة والتملك .
الموسيقى هي التي تقضى على هذه المأساة لأنها تحول الانتظار إلى متعة وتولد
الانتظار من المتعة ، إذ يمكن أن ترك دون أسف سرور الدقيقة التي
تمر إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار ، وأنا سنبقى في السعادة
المتجددة دائما في حاضر أبدي . والسعادة التي تقدمنا لها الموسيقى ليس لها
أصل آخر غير هذا ، وهي سعادة ناتجة عن الانتصار على الزمن ونزع سلاحه
وتلاوة التماويل عليه واستنقاذه ، لأنه لم يعد يحوى بالنسبة لنا أى تهديد ،
إذ يذهب دون أن يحتفظ منا شيئا ، ويسرى دون أن يحتفى . واللحظة
الحاربة ، وهي مع ذلك لحظة لا تتحرك ، كسهم زينون عند فاليري « تطير
ولا تطير » . ولذا فالتجربة الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للكانن الذي
يهدف إلى تغيير زمنيته القلقة إلى زمنية سعيدة ، وهي تمكنه من تدفق
الراحة في الحركة والأمن في التعبير . وهذا التوافق السرى بين الفرد
وقسه ، وبينه وبين العالم الذي يسير في طريقة للوجود يختلف عن طريقتنا
ونحن بذلك الأبدية .

فإذا كانت الموسيقى تنتزع الإنسان من الزمن العادي الكريه الذي
يسير فيه نحو الغناء ، أليس هذا إذا لكي يفرق من جديد في قسه ؟ وإذا
كان زمنا قد أصبح أبديا ، ألا يجب أن أبحث عنه ، كما يبحث لنا الإنجيل
عن ملكة الله ، في داخل قصى بدلا من أن أحاول دائما إظهار مشاعري
خارجيا ؟ هذه النظرية ، يعزوها البعض إلى بيرجسون ، وما من شك
في أنها تمثل ناحية من نواحي فكره ، حيث تعود الاستعارات الموسيقية
غالباً تحت قلبه ، لأن الزمن العميق في نظره نسيج الكائن الذي يترجم
طبيعيا بالموسيقى باعتباره أصلا موسيق . أما العمل الموسيق فلن يفعل
شيئا غير التعبير عن « الحركة الدقيقة للروح » والحياة الداخلية للمؤلف ،
التي تندمج والحياة الدقيقة للستمع عن طريق نوع من التمتعة أو الرنين .

وهكذا تصبح « الميلوديا التي نصنع إليها وقد أغضضنا عيوننا ، وقد أخذنا
تفكر فيها ، أقرب ما يمكن من أن تتقابل مع الزمن ، والزمن هو سيولة
حياتنا الداخلية نفسها » (٤٣) .

غير أن مثل هذا التوافق بين الزمنية والموسيقى لن يخلو من الغايب ،
فاذا يمكن أن يكون موسيقيا بالذات في « الحركة الدقيقة للروح » ،
وكيف يمكن أن يعيش العمل الموسيقي بعد اللحظات العابرة للإبداع إن لم
يكن هذا العمل عبارة عن نقوش تمثل زمن الموسيقى تمثيلا أميناً؟ على كل
المشكلة هي أن نعرف هل فكرة الترتيب المتوالى ضرورية أم غير ضرورية
لكي ندرك الزمن ، وإذا لم تقع بالتالي في خطر القضاء على الزمن نفسه إذا
نحن استأصلنا فكرة الزمن. إذ يجوز أن يختفي الزمن مع السيولة المطلقة (٤٤) ،
على أي حال لا بد أن نتق أن الموسيقى قد تختفي ، فهي لا شيء دون التقدم
والدخول في النفس العميقة ، بل إنها لا شيء دون التميز والتكرار
والسلسل . . فالموسيقى وهي تتطور تطوراً طليقاً لن تكون إلا خلطاً
مطلقاً ، وتقطعا مطلقاً ، وتخطاً خالصاً ، إن هي كانت ممكنة

وموقف بيرجسون من هذه الناحية أكثر تنوعاً في الحقيقة ، إذ ليس
من المستبعد أن يجرى عنده تحديد أكثر وتوضيح أدق . فالاستمرارية
بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة ، لكن هذه
الاستمرارية مهما تكن ذات سيولة ، فهي ليست موضع اللامبالاة ، لأن
الاندفاعات تصبغها بصبغة الحياة ، ولأن ضربات القلب تبعث فيها التقسيم ،
ولأنها تخضع للسلسل المنتظم . وتؤكد هذا إحدى الصفحات التي كتبها
بيرجسون في كتاب « الضحك » التي يتحدث فيها عن الموسيقيين فيقول :
« إنهم يفهمون شيئاً لا علاقة له بالكلام . . أوزاناً معينة من أوزان الحياة
والتنفس تعيش في أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعماق العواطف فيه . . .
يفهمون هذا تحت هذه السعادة ، وذاك الحزن ، نظراً لأنها هي القانون الحي

الذى يتغير بتغير الأشخاص .. هذه الأوزان تتبع نشوته وآلامه ، وآماله
كلما استخلص هذه الموسيقى واستوعبها خالصة ، (٤٥) .

فلنشكر بيرجسون لأنه أكد لنا بهذا الوضوح ان للموسيقى لا تعبر عن
المواطف العادية : « هذه السعادة وذاك الحزن اللذان يمكن ترجمتهما
بالكلام . . . لأن الذاتية التي تمتد للموسيقى فيها جذورها أشد غموضا ،
من هذه المشاعر السطحية ، ولأنه أوضح الأوزان الحيوية التي يشعر بها
مؤلف الموسيقى في قرارة نفسه ، والمواقف العاطفية وترددات
النغم النفسى ، والقانون الحى للتغير بتغير الأشخاص وبآلامهم وآمالهم
ونشواتهم . . كل هذا يعيش فوق الاقتمالات العابرة السطحية . مع هذا
فالشيء الذى لا يقبل الوصف أو النطق به شيء ، والموسيقى شيء آخر . والحياة
الداخلية في ذاتها ليست ميلودية ولا هارمونية . وبالتالي لا يمكن أن
نستخلص ، الحركة الدقيقة للروح لكي نضع قطعة من الموسيقى ، بل لا بد
لهذه الحركة الداخلية أن تحصل على شكل ما أو أن تقبل شكلا ما ، وأن
تنظم نفسها تبعا لحظة موسيقية وتصبح ميلوديا ، أى كائنا موسيقيا متميزا ،
له وجوده الموسيقى الخاص به ، ومزودا بمعنى موسيقى تابع من ذاته .
وقد عرف هذا جيدا الفيلسوف الذى كتب « المنبعان » (بيرجسون) ،
إذ كانت الموسيقى بالنسبة له مصدر إبداع وخلق عواطف جديدة تميزها
وتحددها هى ، تدخل في صيغتها وتنبع من بنائها .

يتحدث فاليرى عن الموسيقى في مكان ما فيقول : « إنها تنسج لنا زمنا
ندخل فيه حياة كاذبة تلامس ملابس الحياة الحقيقية » (٤٦) . فالزمن للموسيقى ،
كالمشاعر الموسيقية ، تحدده الموسيقى ، وهو رنين خارج عن الزمن ، زمن
خيالى يفتشه الموسيقى مستندا إلى زمنه هو ، لكنه يختلف وينفصل ويقوم
بذاته مستقلا ، ولو أنه يظل محصورا في حدود العمل الموسيقى ، لأن له

مثله ، بداية ونهاية . ويظل منقوشا في بنائه ، مرتبطا بشكله ، لا يفصل عن المادة الرنانة؛ فدور مثل الفالس أو « المارش » أو غيرها يفترض تنظيمها موزونا معينا ، وبالتالي تنظيما خاصا للزمن ، فتعتمد كثافته وسنجه وتعتمد أو انكماش نسيجه ، وجفاف هذا النسيج أولويته ... تعتمد على الصفة الميلودية أو المارمونية . أما قوانين التأليف وتغاير الموضوعات والحركات السريعة أو البطيئة ، فلا تأثير لها في تغيرات الزمن الموسيقي .

ومن المؤكد رغم هذا أن هناك أعمالا ذات أسلوب أكثر حرية وتلقائية ، مثل آداجيو موزار أوليدر شومان ، تشارك وتمسك عن قرب بالحالات التي يكون عليها ضمير المبدع .. ويميز رولان مانويل بهذا الصدد بين « نموذجين أساسيين للموسيقى ، موسيقى غنائية أو متقنية ، وهي التي تنمى من الزمن بطريقة أيا كانت ولا تقيسه ، وهذه نموذجها الاداجيو . وموسيقى راقصة أو مصحوبة برقص ، وهي التي تمنح الزمن تقياسا كما تقاس ضربات النبض أو دقائق الساعة ... وهذه نموذجها « الاليجرو » . وبعد ذلك يقول إن « الاليجرو غالبا ما يتدمج في الزمن الحقيقي ، ويتدمج الاداجيو في الزمن السيكلوجي » (٤٧) . هذا ونجد نفس التمييز عند سترافنسكي .

أضف إلى هذا أن الأعمال الموسيقية التي تخضع لحطة زمنية موضوعية — مثل الفالس ذي القياس الثلاثي الزمن — لن تضم تعبيرا ما إن هي لم تكن قد أثرت بفعل الوزن الحى غير المنتظر ، الذي تدعاه به حركة الروح تقصده النبوءة ، الذاتى لحياة الفنان . والحقيقة أن الزمن الموسيقي أنواعا بقدر ما يوجد من مؤلفين ذوى أصالة ، فالعالم الزمنى عند بيتهوفن ليس هو بعينه العالم الزمنى لشوبر ، وليس هذا بنفسه هو العالم الزمنى عند شوبان ، وليس هذا الأخير هو بنفسه عند فوريه .

هكذا لا يمكن تحطيم الرابطة بين زمن الموسيقى وزمن الفنان الموسيقى. ولو أنها لا ، يتقابلان ، أبداً ، لأن المؤلف لا يخضع وهو يبدع عمله لسير حاله النفسية ، وعمله شيء ، يختلف تماماً عن كتابته بدقة . فهو « يستخلص » كما يقول بيرجسون زمن موسيقاه من الزمن الذي يعيشه ويستخرج منه العناصر الموسيقية ، أو القابلة للدخول في إطار الموسيقى ، نقصد تلك التي تقبل أن تتحول إلى موسيقى . وهو في هذا لا يأخذ في اعتباره ، لا المادة ولا ماتحويه زمنيته من محتويات نفسية ، بل يكفي بأن يحتجز الدفعة والرسم « الأرايسك » والشكل الوزني والديناميكي ويخلق عن هذا الطريق ، في روافد الزمن أنما من زمنه هو ، في النقطة التي تتقابل فيها متطلبات الشيء الذي يريد عمله واندفاعات حياته الداخلية ويصبح هذا الزمن الشكلي زمن العمل الفني ، الذي يصبح فيما بعد زمن العازفين والمستمعين حين يجيئون بقصد الاندماج فيه ، كالمارة الذين يدخلون حلقة الرقص . ، (٤٨) .

الإنشاد الموسيقي

ليست الأبدية السعيدة التي تحملنا إليها الموسيقى في الحقيقة هدوءاً جافاً ، أو انعداماً للحياة ، أو « نيرفانا » ، تبلع كل عاطفة « متحركة » في نوع من اللامبالاة الرفيعة . ألم نقل إن الصيغة الموسيقية يجب أن تكون مبررة ، رغم أو بسبب دقتها ، وإلا أصبحت عدماً ؟ وإذا كانت الموسيقى — كما نعتقد — ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية ، أليس من الواضح أنها تثيرنا أو تهدتنا ، تمس إحساساتنا أو تبعث القلق فيما كيف شأنا ؟ أليست هي التي تحرك العواطف دون أن تترجم انفعالاتنا ؟ هناك إذا لإنشاد موسيقي ، وتستطيع الموسيقى بناء عليه أن تعرف نفسها بأنها « توصيف أشودى للزمن » (٤٩) ، وفي ضوء هذا التعريف يعادل الموسيقي الفنان في قيمته قيمة الإنشاد في ذاته . ولنحاول هنا تحديد طبيعة هذا

الإنشاد ، وهو شيء لا يعنى علاقة بينه وبين إنشاد الشعراء والمصورين ، شيء — نقول هذا مرة أخرى — لا يعنى استعراض العاطفة العادية .

ولطالما لوحظ أن للموسيقى قوة انفعالية خارقة ، ولطالما استخدمت هذه القوة ، وهى — أى الموسيقى — بين الفنون الأخرى ، الفن الأول الذى يؤثر فى الأعصاب مباشرة رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا ، ويؤثر فيها بانصال وبطريقة جسدية تماما . ويجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر أو تطول يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والرتين والشرابين والدم والمضلات ، يبعث الاهتزاز فى الجسم كله .. ومن باب أولى الميلوديا ، بما تحويه من ثروة ومن منحنيات صاعدة أو هابطة ، ومن أنغام متباعدة فى الارتفاع الصوتى ، ومن حركات سريعة أو بطيئة ، ومن إسرار أو إبطاء ، ومن وزن يتدمج مع القياس أو يحطمه ، ومن تضاد بين الزمن النسبى للأنغام ، ومن تغير فى القوة عن طريق التعرض القوى ، ومن الكريشندو (الصعود) أو الدكريشندو (الهبوط) وسلطان المارموني على المراكز العصبية ، وبالتالى على الجسد كله ليس بأقل من سلطان الميلوديا كما ذكرناه حالا ، سواء سيطرت علينا المارموني وهى تداعبنا ، أو أخذت تمزق قفوسنا وهى تمثل المتعارضات ، أو دفعت بتوافقاتها إلى أحماق أحشائنا . وما من شك أبدا فى أن الموسيقيين يعزفون على أجسامنا كما يعزفون على أصابع الآلة الحية .

هكذا يصبح الإنشاد الموسيقى من قبيل المبدأ لإنشاداً جسدياً . ويتميز فن الأنغام الحركية أكثر من فن الخطوط والألوان ، أو من فنون الحجم والكتل ، فالموسيقى تدفع للسير والقفز ... ولذا فهى شقيقة للرقص ، لدرجة أن أكثر أنواع الموسيقى تأملا أو أشدها استدعاء للتأمل توحى بتمثيل حركى قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات لحسب . ذلك أن كل شيء فيها حركى ، ولا يصبح للوزن والميلوديا والمارموني فى توافقها أى

معنى إلا بفضل تسلسلها وتتابعها ، ما دام كل شيء فيها يثير الحركة . . . وتظهر هذه الحركة أحيانا بالأذرع والسيقان ودائما بالنسيج وأدق أجزاء الأعضاء الداخلية . وبالاختصار لا ترجع عليـة وجود الفن الموسيقي إلى الحاسة السمعية للإنسان فحسب ، بل إنها ترجع كذلك إلى العلاقة المتينة الخاصة التي تربط بين الحساسية السمعية والحركة الحية ، وبوجه خاص ، الحركة النفسية ، (٥٠) . والشيء الذي يسمى نشوة أو خولا — أو إثارة — أو راحة ، أو دفعا إلى أعلى أو إلى الأمام هو الأثر الذي تتركه الموسيقى . وكلها قبل كل شيء ظواهر عضلية وحركية .

هل من الممكن أن نوضح وأن نصل هذه الطريقة في الفنية الموسيقية برد الفعل النفسى الجسدى ؟ يعتقد البعض أن هذا ممكن ويقولون إن كل جملة صاعدة ترفع النغم العاطفي ، وإن كل جملة هابطة تنخفض منها ، (٥١) . هكذا يتكون « رافع السيف » عند فاجنر — وهو الذي يبعث فينا نشوة لإرادة القوة — من مجموعتين ميلوديتين صاعدتين . والعكس في مقطوعة « البطولة » وهي مقطوعة حزينة للأموات ينخفض فيها النغم ، وهي تلتج من مجموعتين هابطتين . ومن ناحية أخرى يلاحظ أن « كبر الفترة بين نغمتين يؤثر في القوة الديناميكية تأثيرا يكبر كلما طالت الفترة . وقفزات الأنغام تثير قفزات ديناميكية تتولد فجأة ، وبالتالي تثير تنوعات مفاجئة في النغم العاطفي . وذلك إذا سارت فترة السكون من السنيك إلى الحاد في اتجاه النشوة العالية ، وإذا سارت من الحاد إلى السنيك في اتجاه المهبوط ، (٥٢) مثال ذلك مقطوعات للمارسيير ، وأغنية الرحيل وموضوع قفزات الفاليري عند فاجنر وبطولة سيغفريد عنده أيضا ، وكذا موضوع « مارش » المشاة ، كلها تبدأ بنفس الصيغة المثيرة ، أي بقفزة صاعدة للنغم السائد القوى ، نقصد الرباعي الصاعد .

ويلوح أن التجارب العملية قد أثبتت صحة هذه القوانين ، إذ تدل على أن تمدد العضلات يزداد بازدياد تردد النغمات المتخافرة ، وأن هذه الزيادة كبيرة بحيث لا يمكن قياسها بالدنيا موميتر (مقياس الديناميكا) ، ولو أن هذه التجارب كانت سريعة وحشيلة إن هي قورنت بتعدد الظاهرة الموسيقية ، إذ أنه بالإضافة إلى ارتفاع النغمات ، تتداخل قوتها ومدتها وطابعها وطريقة ونوعية إرسائها ، وتنظيمها المتبادل بوجه خاص ، ذلك لأن تميزات اللغة الموسيقية تستطيع أن تقول ما تريد قوله عن طريق علاقاتها بما يسبقها وما يلحقها في الحديث الموسيقى ، أكثر منه عن طريق مفزاهها المجرد ، (٥٣) . ولهذا فإن من الممكن تماما أن نعبر عن النشوة بحملة عاطفة ، كما هي الحال في موضوع « القديس فرانسوا » بول يسير على الأمواج ، وكما يمكن التعبير عن المهبوط بحملة صاعدة كما هو الشأن في « دراسة فامقام صغير لشوبان » (٥٤) وكذلك فإنه إذا كانت النشوة متناسبة مع طول الفترة الموسيقية ، تتساءل : كيف قصر صفة الإثارة الكروماتية ؟ ولماذا اعتبر اليونان النغمة السميكة هي منطقة الانتشاء الحماسي بكل معناه ، تاركين جانباً استخدام أى مقياس للديناميكا ؟ (٥٥)

هذا صحيح ، بل ونضيف إليه أن الصغ المبلوبة أو المارمونية بتزير معناها بتغير الصور . إن الموسيقى تمارس تأثيرها في الأعصاب ، ولا شيء يخفى بسرعة كما يخفى الشعور العصبي ، وهناك تناورات جذب الأذان في جبل معين ، وتجدها بالنسبة للجبل الذى يليه شيئا جافا . . . ويجب أن نقس ، بالإضافة إلى هذا ، أن التأثيرات التى تنتجها الموسيقى ترتبط بالنظرية الموسيقية السائدة ، فهي تتغير في إطار نظرية أخرى كما تتغير في معانى الكلمات في نصوص مختلفة . فهكذا نجد « أن قفزة الرباعي ، مهما تكن قوية ، قد لا تدفع سيقان اليونانى ولا قلبه للقفز ، ولا تدفع رجل

العصور الوسطى لشيء لأن حاسة السمع لديه لم تتدرب على هذه النغمات البسيطة كما يحدث لنا نحن حيث نجد فيها ثروة ناتجة عن توافقين متوالين هما الرباعي والسباعي السائد الذي نفهمه مستترا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، وقد أصبح هذان التوافقان في العصور الحديثة محور ارتكاز الموسيقى، (٥٦) .

على أي حال فإن القول بأن « الموسيقى لذة للروح لأنها دافع يولد النشاط في الجسم » (٥٧) قول لا يكفي ، كما لا يكفي القول بأن الروح « فوق ظاهرة، وإن الإنشاد والموسيقى ترديد نفسى لاهتزاز جسدى ، لأن الإنشاد الموسيقى يذهب من النفس إلى النفس عن طريق الجسد ، وهو في هذا يتمتع بطبيعة روحية أصلا وأساسا . على أن إدراك الموسيقى حسيا يفترض كما رأينا عملا عقليا، لكن العقل لا يلعب إلا دور الوسيط المحسوب . ويقول سان سايان : « إن في الفن نغمات . . شيئا يعبر الأذن كما تعبر الدهليز ، ويعبر العقل كما تعبر ردهة ، ويذهب بعيداً . . » (٥٨) لكن إلى أين يذهب هذا الشيء ؟ هل يذهب إلى ما وراء آلامنا وسعادتنا وانفعالاتنا وعواطفنا الخاصة حيث تتجه الموسيقى إلى العاطفية البحتة ، إلى القوة الانفعالية للروح ، إلى القدرة على الإحساس نفسها ؟ لقد كان هذا رأى ينشئه ، لكننا لا نؤمن به تماما . إذ يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك إلى حيث يحتفى التمييز بين القدرات كما يحتفى التمييز بين المشاعر والافكار . إن الموسيقى تمسنا في الواقع من جذور كيانتنا ، وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها في محور ارتكازها ، وفي النقطة التي تنبع منها جميع أمانينا ، لأن الوزن الذي تنطوى عليه والقوة التي تحويها تصل إلى الوزن الحى الذى تضمه وإلى القوة العميقة التي هي كيانتنا . فإذا ما تخطت كل ما نحب ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه ، ذلك الشيء الذى . . لا أدرى كيف . . يبيض ويتأوه ويأمل . . . »

لكن هل نستطيع الوصول إلى سر كل حياة وكل كائن ، إن نحن استطعنا الوصول عن طريق الموسيقى إلى سر كياننا نحن ؟ وهل تمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقبة التي تنفذ بها كل حقيقة فينا وخارجا عنا ؟ هذا ممكن . . . فالموسيقى — هكذا يقول يتهوفن — تكشف أرفع من أى حكمة، ومن أى فلسفة . وهو يقول أيضا إن «الموسيقى هى الوسيلة الوحيدة التى توصلنا إلى عالم أرفع ، ذلك العالم الذى يضم الإنسان والذى لا يستطيع الإنسان أن يضمه» (٥٩) . الحقيقة أننا نرى الموسيقى ترتبط دائما بالدين . فالنشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقرب من كل ما يعصى على التعبير والنطق ، وبما لا يمكن التعبير عنه باللغة . . . وفيلسوف من فلاسفة ما وراء الطبيعة مثل شوبنهاور قد يكون على حق حين يمنح الموسيقى صفة القدرة على إسما المظاهر الظاهرية ، وعلى ضبط الشئ فى ذاته ، وعلى الاتصال بجمهر الطبيعة . ومهما يكن من أمر فإن الإنشاد الموسيقى يصبح إنشادا كونيا ، فكل شئ يحدث فى لحظات معينة كما لو كانت الموسيقى تمنح الأوزان الداخلية فى الوزن الأولى ، وهو قانون الكون . . . ويلوح أنها توسع ذاتيا بحيث تبلغ حجم العالم وتعيد وضعها فى التناسق الكونى بعد أن تجمعها فى ذاتها وتخلصها من عراقيلها .

هذا ولا ترتفع جميع أنواع الموسيقى ولا شك إلى نفس المستوى من الروحية ، فالنفس البشرية تضم قما ووهداث ، ومن هنا كان الازدواج فى الإنشاد الموسيقى ، ولذا قد يكون من الخطر أن يقارن الإنسان نفسه بالقوى الكونية ، ولذا حذرنا «باريس» من موسيقى الهلاك فقال : «هناك أنغام تذهب إلى عذاب النفس لتبعث النشاط فى تعقلنا وجنونا ، ولتضع فى نفوسنا خمار تجهل» (٦٠) ، وهكذا فالموسيقى قادرة على تهدئة غرائزنا ، لكنها أيضا تستطيع أن تبث فيها الهياج ، ويمكن

دائماً تقريباً أن تلحظ وجودها عندما تريد أن تنزع من الإنسان سيطرته على نفسه ، فهي تساعد على إيجاد النشوة السفلى والنشوة العليا على حد سواء ، واللهو الخليج ، مثله مثل الصلاة لا يمكن إدراكها دون الموسيقى ، وهاك الطقوس السحرية ، وغالباً ما تكون قاسية بذينة ، في الأديان السفلى . . لا تتم إلا في جو من انتشاء جماعي تعمل على وجوده أنغام « التام تام » . كما كان محاربو العصور كلها يذهبون إلى المذابح على أنغام الطبول . . وعندما يقوم شيان اندفعوا في قسوة نحو نهب قاعة مسرح بعد انتهاء حفل جاز ، لا يمكن أن نقول إن الموسيقى تلتطف الأخلاق .

إنها تلتطفها ما دامت هي الموسيقى ، أى ما دامت تعمل على تنقية القوى الروحية والجنسية فحركها إلى إنشاء موسيقى بحث . هذا ولا شك أن مؤلفي الموسيقى يتصفون بالسطحية أو العمق تبعاً لنوعية روحهم ، كما يتصفون تبعاً أيضاً بالجدية أو الهزل ، أو بالعذاب أو الهدوء . ويقول فاجر هناك أنهم لا يستطيعون جميعاً أن يذهبوا لاستشارة الله ، كما فعل يتيهوفن عند كتابة رباعياته الأخيرة ، ولا يستطيع كل موسيقى على السواء أن يذهب بنا إلى قمة الهدوء الروحي الذي يوصلنا إليه جان سباستيان . وكطول المسافة مثلاً بين باخ وأوفنباخ . يكفي أن الموسيقى تستطيع أن تحل أغيتها فينا محل ثورتنا ، وتنقذنا من نفوسنا وتنقى حركاتنا الجسدية وتخرجنا من عالم المحسوس لتتجه بنا قليلاً أو كثيراً إلى ملكة التأمل فإن هي أضفت على الموسيقى لحظة تلقيت منها أجل هبة ما دامت تبعث التناسق في نفسى ، أى الحكمة والتعقل بحيث ترتب قدراتى كلها ، بل وجسدى ، تحت سيطرة الحكمة ، وللحكمة اسم آخر هو الخير . . إننا لم نقتنه بعد من تفهم معنى تلك الصورة القديمة التي تصور « أورفيه » منقى النفوس بالمهارموني والتي تترجم الحقيقة . لا: إن الموسيقى لا توقظ فينا لا السعادة ولا الحزن . . فإن هي استطاعت الوصول إلى الهدف الذي ترمى إليه تماماً لجعلت منا آلهة ، (٦١) .

منهج خارج النهج

مادمت أصل إلى المكان المحدد وفي الميعاد المحدد ، فما من أحد يمنعني من اقتطاف أزهار الطريق ، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة . هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا ، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرئان معنى مفهوما بذاته فحسب ، وعن طريق الصيغة ، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذي لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى ، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة ، ولن يكون عمله هذا موسيقيا. هذا هو منهجه الضروري الإجبارى. أما ما يتبقى بعد ذلك فهو حر في كل شيء يستطيع بالقدر الذي تسمح له به وسائله أن يصنع الألوان والأضواء والظلال وأن يصف ويحكى ويصور ويطرق هذا الموضوع أوذاك - أى ، بالاختصار - أن يرسم لنفسه هذا المنهج الثانوى الاختيارى أو ذاك . ولن يضع على المستمع في هذا شيء بشرط أن تكون الموسيقى بالنسبة له أيضا موسيقى قبل كل شيء .

ولقد قلنا في بدء هذا الفصل إن الاتجاه نحو القصص أو الوصف في الموسيقى يوجد كثيرا لدى الموسيقيين ، وعندنا من هذا أمثلة نأخذها من النغم الجريجورى الموحد ، الذى يقلد ما يعبر عنه تماما ، كفكرة «أضواء» أو فكرة «عيشوا على الأرض» ، أو نأخذها من موسيقى عصر النهضة الذين استمروا في هذا الاتجاه حيث لم يحدث أن تركوا يوما كلمات معينة مثل : «أصعد ، أو «اهبط ، دون أن يوضحوها برسم يناسبها . وبإخ لا يتبع طريقة أخرى غير هذه . والحركات الصاعدة لآلة القدم في الكورال الذى يصور «الطوفان» ومقامات السباعى في كورال مقطوعة «سقوط آدم» كلها ذات قيمة تصويرية.. كما أن الكروماتية (تعدد ألوان النغم) ذات الآنين ، التى يستخدمها بيتهوفن فيما بعد تهدف إلى تصوير احتضار المسيح فوق الصليب . وهابدين يسمنا في مقطوعة الخليفة «زفير الأسد وتغريد

العنديل ونوح اليعام ، (*)

وهو يريد بالتأكيـد أن يصور لنا هنا الألوان المنعشة في الصباح حين يربط في بداية الجزء الثالث بين المزار والآلات الوترية . وعموما فإن تأثير الاوركسترا تمثيلا ليس بمجيد .

على أنه يجب ألا نضع الرغبة في الوصف حيث لا وجود لها ، وإذا كان العمل الموسيقي يحمل عنوانا ، فليس هذا بدليل على شيء ، وغالبا ما يكون المؤلف قد بدأ مقطوعاته بدافع جمالي بحث ، ولا يدرك العلاقة بينها وبين شيء معين إلا فيما بعد . وهكذا يثر على العنوان بعد تأليف المقطوعة أو خلاله ، فهذا هو نجر حين كتب « باسيفيك ٢٣١ » ، لم يكن لديه أي هدف أوتية لتقليد قاطرة السكة الحديدية ، وهو يقول هنا : « لم تكن عندي فكرة أخرى غير كتابة حركة سيمفونية ما ، فرأيت أن أقرب بين أجزاء الوزن وأن أباعد بين أجزاء الحركة . . ولم أبحث عن عنوان للمقطوعة إلا بعد ذلك ، عندما انتهت منها . وأنت تعلم أنني أحب قاطرات السكة الحديدية كثيرا ، ورأيت إذا أن أفعل مثلها فأسميت حركة مقطوعي « باسيفيك ٢٣١ » (٦٢) . وقد كتبت عناوين « التقديس » ، « لسرافسكي » ، و « الحمار الصغير الأبيض » ، لا يبر — كما يشهد بذلك مؤلفوهم — في نفس الملاحظات .

وأحيانا تختفي نية الوصف قليلا أو كثيرا لآراء النية الموسيقية ، فلا يطلب الموسيقي من الشيء إلا أن يقدم له عنصرا ميلوديا أو هارمونيا يستخدمه . وقد كانت « العرجاء » مثلا في نظر مؤلفها رامو فرصة لسكس الوزن كما كان نوح الطير في مقطوعته « الدجاجة » لنفس الموسيقي ، وقد

(*) لن تنتهي إن نحن تحدثنا عن أصوات الطيور في الموسيقى ؟ فقد أوحى الدجاجة لرامو أصواتا . أما هايدن فلم يألف من إيقاع صوتها حين تبض وفي نهاية الراعي العشرين وفي الجيرووات دانت السيمفونية ، ولقدما موزار وروسيني وباخ ..

صورت تماما كما هي في الطبيعة أولا ، كانت بمثابة خلية نسج حولها المقطوعة كلها على هيئة بناء شكلى له جماله في ذاته . أما « الصيد » لموزار أولسكار لاني فهو لا يصور لنا شئنا عن رحلة صيد ما . وعندما أسمى هايدن إحدى سيمفونياته « الساعة » ، وأخرى « الدب » ، لم يكن يقصد أى تصوير . . . كما أنه إذا كان صوت أقدام الحصان قد أوحى لبيتهوفن كما يدعى البعض باللايجريتو في السوناتا ٣١ رقم ٢ بى . ، فالحقيقة أنه لم يحتجز من هذا الصوت إلا المحرك الأول

وعلى كل ، فالواقعية في هذا المجال لا يمكن أن تذهب إلى أبعد من ذلك .. إذ أن لغة الأنغام تختلف كل الاختلاف عن لغة الألوان في التصوير ، ولذا فإن الموسيقى لا يقلد النموذج ، بل بالأحرى يفتح مرادفا سميا أشوديا له ، وقد يكون من الخطأ صيغ شئ بصيغة بصرية دون أن يكون هذا الشئ مقابلا لذلك . ولندكر أن يتهوفن قد كتب على رأس « سيمفونية الرعاة » : « هذا تعبير عن عاطفة ، وليس تصويراً » ، فالمنظر الواقع على ضفة النهر ، والمأطفة ورقصة الفلاحين وأغنية العصفور الصغير ، كلها تعبير عن حالات نفسية ، والشئ الصحيح بالنسبة للرومانتيكين مثل شومان في مقطوعة « منظر الأطفال » ، و « كرفالات الفراشة » ، صحيح أيضا بالنسبة لمؤلفي الموسيقى ، لأن العالم الخارجى موجود بالنسبة لهم . فلنفكر في « نبذات سيمفونية » — أو — « البحر » الذى لا وصف فيه لشئ . . . رقى مقدمات البيانو « لديوسى » ، ومنها « واقصات جزيرة ديلفا » ، و « الفتاة ذات الشعر الكثنانى » ، و « مضبات انا كارى » ، و « حدائق تحت الأمطار » ، و « خطوات على الجليد » ، نجد أنها جميعا لوحات موسيقية لا تصور شئنا ، ولكنها تنقل حالات نفسية معينة .

هل يعنى هذا أن نقول لـكى نحكم على عمل من هذا النوع : إن عنوانه لا يفيد فى شيء ؟ لا أظن — لأنه من الضروريات لـكى تستكمل المتعة التى يعتناها الموسيقى وهو الذى يهتم بالتقابل الغامض بين الإدراكات الحسية أن يكون هناك عنوان ، ذلك أن التشابه بين النغم واللون إحدى الظواهر العميقة التى تنتمى إلى مجال اللاشعور . واللاشعور هو الذى يعاون فى خلق كل ما هو غير محدد واضح ، وفى إيجاد قلق الانفعال للموسيقى لدى المستمع العادى الذى لا يهتدى إلى الموسيقى بأذن الفنان الذى يعرف ما هو « الكوتريوان » ، والذى ينصرف فى سذاجة إلى جاذبية المقطوعة الموسيقية . واللاشعور هو الذى يكشف لنا عن التناسق بين عالمين مختلفين ، واللذة التى نجدها فى مثل هذا الشعور قد تختفى إذا تحدد واتضح هذا التناسق فى صور واضحة ، بدلا من أن يظل غامضا فى إحساسنا . (٦٣) .

والقصيدة السيمفونية هى الموسيقى ذات المنهج بالمعنى الصحيح . ولقد اخترعها برليوز ولكنها لم تنش طويلا حيث اختفت فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين امتصتها موسيقى الباليه رغم ما اصطبغت به من بريق حيث إن من بين الذين مارسوها موسيقيين لامعين من أمثال ليزت وصانص وريمسكى كورسناكوف وبول دوكاس وريتشارد شتراوس ، وحتى كلود ديوبسى . وبظهور القصيدة السيمفونية أخذ الرجوع إلى معطيات غير موسيقية يسيطر ويحاول أن يوجد فى كل موسيقى . فى هذا النوع يسبق النقاش الموسيقى نفسها ، وهو الذى يحدد بناءها وأجزاءها المتوالية ، ولا يستطيع المستمع إليها أن يفهم شيئا إن لم يكن قد وضع تحت بصره البرنامج المفصل لها ، وهو برنامج أو منهج رسمه الموسيقى لنفسه ، كما يفعل برليوز فى « السيمفونية الخيالية » ، أو هو أيضا منهج يكون الموسيقى قد استعاره من أحد رجال الأدب ، كما فعل ليزت حين استعار « مقدماته »

من إحدى قصائد لا مارتين ، وحين استعار سان صانص أيضا « رقصة الموتى » من إحدى قصائد جان لاهور .

ويلاحظ اليوم أن علماء الموسيقى يهاجمون القصيدة السيمفونية بشدة ، باعتبارها تخضع للأدب وتعتمد أساسا على عناصر غريبة عن فن النغم ، وتنتج من هذه الرومانتيكية الخلطة التي تفسد الموسيقى بخلطها بالشعر والفن المسرحي والتصور ، وبالتالي تصبح من وجهة النظر هذه « نوعا مجنسا » يشكل « كفرا بالمبدأ » ، الموسيقى الخالص (١٤) . صحيح أن هذا الرأي يبين لنا في وضوح مدى الأخطار المؤكدة التي تهدد الموسيقى . لكن غالبا ما كان برليوز رجلا من رجال الأدب ، لأنه يريد ، مبالغا ، أن يوقظ عن طريق شروحه صورا محددة وعواطف متميزة ، ومع ذلك فهو موسيقى أكثر منه أديب . يدل على هذا أن « السيمفونية الخيالية » لا تزال قائمة رغم عنوانها العتيق ، نخرج منها الحد الأدنى من المناقشة الضرورية ، ونصفي إلى موسيقاها ، إذ أن الشيء الوحيد الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار في نهاية الأمر أن تكون الموسيقى جميلة ، سواء كان أو لم يكن لها موضوع .. والعمل الفني هو الذي يحكم عليه دون أن تفكر في الكيفية الغامضة التي ولد بها . على أن « الكفر بالمبدأ » يمكن أن يؤدي إلى حقيقة صحيحة .. وهام أولاء المجنسون يملأون الشوارع ، وهم شبان على جانب كبير من الجمال .

مع كل ، فالمؤلفون الذين أولوا القصيدة السيمفونية أكبر الاهتمام لم يكونوا يهتمون بالمنهج لدرجة كبيرة ، لأنه كان بالنسبة لهم نوعا من نسيج سطحي ، أو خطة للتفكير أو مشروعا للعمل يشيدون فوقه عملا موسيقيا يكاد يكفي نفسه بنفسه . يشرح لنا سان صانص في مقدمة كتبها

المقطوعة «عجلة أومقال» موضوع هذه المقطوعة فيقول: «إن موضوع هذه القصيدة هو إغراء المرأة، والكفاح المرير بين الضعف والقوة، لكن ما «عجلة أومقال» إلا وسيلة اخترتها فحسب من وجهه نظر الوزن والسيق العام للقطعة. والأشخاص الذين قد يهمهم البحث في التفصيلات يستطيعون أن يروا في الحرف (ج)، هرقل وهو بين وسط القنود التي لا يستطيع تحطيمها، وأن يروا في الحرف (هـ) أومقال وهو يسخر من الجهود الضائعة التي يبذلها البطل، إنما وسيلة، وعلى أكثر تقدير رسم تقريبي أعد من أجل الموسيقى. هذا أيضا ما يبحث عنه الأب دوكان في قصة «الصبي الساحر» حيث يقول: «لقد اخترت الأنشودة الشاعرية التي كتبها جوته، لأن طريقة قراءة القصيدة تنفق تماما وصيغة الشرو والكلاسيكية، ولأن أغلب الأحداث لدى جوته يمكن أن تتجسد موسيقيا، ومثال ذلك الجزء الخاص بالمكنسة المكسورة، والتي يعمل شقاها على ازدواج ممارسة نازا الجزء وعلى مولد جملة تعبر عن الحن عائد» (٦٥).

هذا ولن يكون النقاش حول موضوع اللحن عديم الفائدة، إذ أنه — على أقل ما يمكن — يفيد في شحذ خيال المؤلف الموسيقي، وفي إثارة عقله ويده، وفي توليد نشاطه الإبداعي، وكما يقول المصور رينوار، في «إشعال قريحته». كان هذا الشأن بالنسبة لليزت الذي يكتب قصائد سيمفونية ذات صيغة مكتملة تسيطر فيها الناحية الأنشودية على الرغبة في الوصف والسرود. وليس للمنتج هدف آخر — هكذا يقول — إلا أنه يشير مقدما إلى المحركات السيكلوجية التي دفعت المؤلف إلى خلق عمله إشارة على تحسيد هذا العمل فيها. ويشير الموسيقي فيرمز إلى نفس الشيء وهو يتحدث عن دركاس فيقول: «يلوح أن دوكان لم يأخذ في مقطوعة «آريان وذو اللحية الزرقاء»، من الشاعر إلا عنصرا سريا

شحن عقله ، وهو لا يتردد في القضاء على الجرثومة الكلامية وخنقها تحت
الازدهار السيمفوني بالأوركسترا ، حين يبدأ خياله في تلقي الدفعة الأولى .
وما « آريان وذو اللحية الزرقاء » إلا قصيدة سيمفونية رائعة ، مكونة من
أجزاء ثلاثة ، لا أهمية كبرى لألفاظها ، كما أنه لا أهمية فيها للأسطورة
الفارسية التي منحت الحياة الموسيقية لمقطوعة لا يرى . . فالقصيدة تعطي
إشارة موسيقية للفنان الموسيقى ، والأوركسترا هو الذي يطرق الموضوع
بعمق ، (٦٦) هل هذا يعني أن على المستمع أن يحرم نفسه من النظر
إلى المنهج — أو أن يقرأه ثم ينسأه حالا حتى ينصرف إلى الموسيقى نفسها ؟
يجب هنا ألا نكون متعصبين ، إذ يمكن أن يكون معنى الموضوع مفيدا
في استمرار جذب الانتباه وفهم الخط العام للمقطوعة . أضف إلى هذا
أن الموضوع ذاته يمكن أن يزيد من اللذة بشرط أن نضمن أولوية
الموسيقى ، وأن تأكد من أن المنهج — أو الموضوع — لن يحول المستمع
عن تذوق الموسيقى نفسها ؛ لا بد هنا أن نصدق سان صانص ، وهو فنان
لا شك فيه ، حين يرفع من شأن القصة التي تنطوي عليها السيمفونية . إنه
يقول : « كم تكون الجاذبية عظيمة عندما تأتي لذة موسيقية خالصة
لتنغمس إلى لذة الخيال الذي يسير طريقا معروفا دون تردد ، رابطة في ذلك
بين الفكرة والموسيقى . . . وهذا ما يحدث ، مهما قيل ، بسهولة مطلقة
. . . لأن كل قدرات الروح تجد مجالا لنشاطها ، وكلها ترمي إلى نفس
الهدف . . . إنا نرى جيدا ما يكسبه من هذا . . . ومن المستحيل على
أن أرى أنه يفقد في هذا شيئا ، (٦٧) .

أما الشعر فهو لا يكتفى بالحصول — إن لزم الأمر — على موضوع
من أجل الموسيقى . فكثيرا ما يشترك وإياه اشتراكا متينا . وإذا كان من

الصحيح أن هذه النظرية لا تنطبق على أدباء القرن الثامن عشر الفرنسي من أمثال ديدرو وروسو وكوندباك ، وهي نظرية عادت في القرن التالي على أيدي سبنسر، الذي يرجع كل أنواع الموسيقى، حتى موسيقى الآلات، إلى تحرر الصفات التعبيرية للغة اللفظية ونضجها . لاشك أن كلام البشر يحوى عناصر تعبيرية نجدها في الموسيقى ، وأن الانتقال من الكلام إلى الموسيقى يكاد أحيانا يكون غير ملموس . يقول سان صافس هنا : « إن الكلام أشوديا هو التفتى ، وهذا صحيح جدا لدرجة أنى حين أستمع إلى إنسان ينطق بأيات شعر جميلة ، أجد أحيانا أنفاما أستطيع تسجيلها في نوتة » (٦٨) . صحيح هذا لأن الأنواع الموسيقية التى يصحب الكلام فيها الموسيقى متعددة، ومنها المبلوديا المغناة أو المقدسة أو غير المقدسة ، والجوق المنمعد والاوراتوريو والأوبرا والأوبرا الهزلية إلخ . . . وليس من دواعى هنا لى ندرس هذه الأنواع المختلفة باعتبارها أنواعا ثانوية ... لأن هدفنا هو البحث فى الطريقة التى طرق بها الموسيقيون النص لإتقاف الموسيقى طبقا للمدارسهم وعبقرياتهم .

والموسيقيون الذين أعلنوا أفضلية الكلام على الموسيقى كثيرون ، تجدهم فى فلورنسا فى القرن السابع عشر ، ومن بين الروس فى القرن التاسع عشر لدينا موتسرفردى ، ولوللى ، ومنه إلى جلوك ، ومن هذا الأخير إلى سيزار كوى . والأمر أحيانا أمر طبيعة خاصة للموسيقى نفسه . ويقول كولنج فى كتاب « الموسيقى والروحانية » : إن هناك — إن صح هذا التعبير — موسيقيين لفظيين، كما أن هناك موسيقيين بصريين، يشترك الكلام رغما عنهم بتوتر كيانه وأهدافه نحو الموسيقى . وأغلب الأحيان يكون هذا متعلقا بمذهب تفرسه على الفنان البيئة المحيطة به

أو التقليد . ويقدم لنا جلوك في هذا مثلاً نموذجياً ، فقد أخذ أصحاب نظريه دوائر المعارف في القرن الثامن عشر يؤثرون فيه إلى أن أصبح من رأيه «تحديد دور الموسيقى في وظيفتها الرسمية ، وهي خدمة الشعر عن طريق التعبير دون تعطيل العمل المنطوي عليه الدور الموسيقى أوبعث البرودة فيه عن طريق زخارف لا فائدة لها ...» ثم يقول : «ولقد حاولت جهدي أن أكون مصوراً وشاعراً قبل أن أكون موسيقياً» ، موسيقى ؟ جداً لله . . . لأنه كان هكذا رغم المبادئ التي نادى بها ، ويدل عمله على هذا وخاصة حين لا تعمل الكلمات على السيطرة تماماً وهو على كل حال يعرف وصفها ، هذه الكلمات ، في النغم حين يتبع غريزته وينسى التعامبات ، وها هو يكتب إلى جويللار ، مؤلف «لغيجنى في توريدا» ، المتحرر يقول له : «فيما يخص الكلام الذي أطلبه منك ، أنا في حاجة إلى أبيات من عشر مقاطع تضمنها ، في الأماكن التي أيسها لك مقطعاً طويلاً نائماً .. ثم أخيراً أريد أن يكون البيت الأخير قائماً مهيأ ، هذا إذا أردت أن تكون متفقا وموسيقياً . . . وجلوك في هذا أقل انسياً من لوالى الذي كان يؤلف موسيقاه قبل أن يتلقى القصيدة التي كان يطلبها من كينو ، أو من جلينكا الذي كان يكتب موسيقاه أولاً عن «الحياة القصيرة» ، ثم يكيف الأقوال بها بعد ذلك .

والحقيقة أن جلوك يعمل بطريقة لا تنفق دائماً وما يقول ، لأنه يخضع النص للموسيقى . أما راموفهولا يخفى من فواياه شيئاً ، حين كان يفخر بأنه يطلق «لاجازيت دى هولاندا» ، ليجعل منها موسيقى ، ويحكى عنه أن إحدى الممثلات أرادت أن تبطل من الحركة ، في عزف مقطوعة «الفرسان المتجولون» ، ليسهل الإلقاء ، فقال لها رامو : «لا يهم كثيراً أن نسمع كلامك مادام المستمعون يستمعون إلى موسيقاى» (٦٩) . . وقد يكونه

الكثيرون من مؤلفي الأوبرا من رأيه هذا ، وهم الذين يكتبون عامة بالقليل جدا من الكلام المصاحب للموسيقى ، وعلى رأسهم موزار الذي نعرف آراءه في هذا ، حيث يقول : « يجب بالضرورة في الأوبرا أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . على أنه في أشد المواقف فظاعة ، لا ينبغي أن تعمل الموسيقى على إيذاء الأذن ، بل عليها أن تسحرها وأن تظل موسيقى ، حكما هنا حكم العواطف ، سواء كانت شديدة أم لا ، لا ينبغي التعبير عنها بشكل يؤدي إلى التفرز . » (٧٠)

وفاجنر الذي يقول بأنه شاعر ومؤلف مسرحي بقدر ما هو موسيقي يؤكد دائما أن الموسيقى هي التي تقوم بالعمل كله . فهو يقول : « لا ينبغي أن تدخل الموسيقى في المسرحية بصفتها عنصرا بسيطا إلى جانب العناصر الأخرى ، بل لا بد أن زد لها هيبتها الأولى ، وأن نرى فيها ، لا مساعدة ولا منافسة ، بل أما للمسرحية . . . ولقد فعل هذا في مقطوعته هو . . . حين انتقل العمل الفني الذي أبدعه من المسرح إلى الكونسرتو بعد أن اتضح له أن الناحية الشعرية قد أخذت تفرقل موسيقاه ، وإلى أن ظهر هذا العمل في نهاية الأمر كعمل عظيم . . كعمل قام به واحد من أكبر مؤلفي السيمفونية في جميع العصور .

هناك إذاً حلان : إما أن نخضع الشعر للموسيقى ، وإما أن نخضع الموسيقى للشعر . لكن لدينا حلان ثالثا : وهو الربط بين الاثنين ربطا وثيقا بحيث يتداخل كلاهما في الآخر ويمتزجان ليصبحا حلا واحداً وحيداً . . . ولقد كان موفردى أول مؤلف موسيقى نجح في تحقيق هذا التوافق تحقيقاً كاملاً . وقد كان النجاح أيضاً لحليف الليدر الألمانية والنسوية ، بحيث كان التوافق متكاملاً بين الشعر والموسيقى لدرجة أصبحت معها الترجمة عاملاً يهدد العمل الفني الذي يجمعها بخطر الزوال . لأن الذي يحدث هنا هو أن كل كلمة « تحفر فراش الميلودية التي تلوح كالو كانت تسيل في الكلمات (٧١) » .

ويحاول ديوسى جسهه أن يصل إلى نفس الهدف في مقطوعة يلباس (*) (وفى ميلودياته الإنشادية، وتبعه ولحقه في هذا فوريه وجونود وبراكورافيل وبولانك .. وهو في هذا يقول : « إن خط الأنغام العالية يختلط بالميلودية كما يحدث في الاوركسترا حين تذوب آلتان لتصبحا آلة واحدة ، وهنا لن تكون للكلمات أو للميلودية ، كل على حدة خاصة بها ، لأن الذى يحمل المعنى هو نتاج هذا التداخل ، والمعنى هنا معنى موسيقى بحث وما كان عبارة عن كلام أو سرد أحداث أو تعبير عن عواطف أو أفكار أصبح موسيقى فحسب ، وهكذا يتم تسخين الرمال للدرجة معينة حتى يصبح زجاجا (٧٢) . هكذا تكون الموسيقى قد امتصت النص ولو أنها تظل فى وضعه موضع الاحترام . ولهذا كان فوريه يفضل الشعراء المحايدين مثل ارمان سلفستر عندما لا يكونون ، مثل فرلين ، متحدثين وعبقرية هو ، ولهذا نجد فرقا كبيرا بين نسختي « الماندولين » لكل من ديوسى وفوريه ، فنسخة ديوسى تغمرنا فى عالمه هو . أما الثانية فتغمرنا فى عالم فوريه . ولهذا إذا كانت إحدى الميلوديتين المكتوبتين بنفس الكلام — مثل « جرن » من تأليف فوريه وأخرى من تأليف رينالدو هاهن — .. إذا كانت إحداهما أحسن من الأخرى ، فذلك لأن الصفة الموسيقية هى التى ترفع من قدرها فالكلمة الأخيرة للموسيقى ... ولقد صدق شوبان ، سيد « اليد » الذى لا يارى حين قال : « أريد أن انفجر بالموسيقى » .

(*) يقول ديوسى بخصوص يلباس: يعود المستمع عند سماع مقطوعة الشور جاريقن من الأعمال ، يختلفان : الأعمال للموسيقى من جهة والأفعال الشخصى من جهة أخرى ، وهو يشربها بالتوالى ، وقد حاولت إذابة هذين الاغصانين معاً وجعلهما متوازيين ، انظر تجربة التفحار و عدد ١٦ مايو ١٩٠٢ .

الفصل الرابع عالم الفن

يقول أوسكار وايلد : « إن هناك عالَمين ؛ أحدهما قائم دون أن نتحدث عنه ، ويسمى عالم الواقع ، لأنه مامن ضرورة للتحدث عنه ، لكي نراه ، والآخر هو عالم الفن ، وهو الذى يجب أن نتحدث عنه ، لأنه لن يكون موجودا إلا إذا تكلمنا عنه ، لاشك أن مثل هذا التعريف مصطنع ، لأنه يصطبغ بصبغة علم الجمال . فعالم الفن ليس الوحيد الذى يحتاج إلى الحديث عنه حتى يكون موجودا . أليس دنیا الحقيقة ، و دنیا الأخلاق كذلك عوالم غزاها الإنسان ؟ وهل هى أقل واقعية أو أقل تماسكا أو أقل ضراوة من عالم الفن حتى تحتاج إلى توليد نفسها بنفسها واكتمال ذاتها من حيث علاقتها بكياننا من كل نواحيه ، فعالم الجمال إجمالا ليس إلا إحدى الممالك فى كون من القيم أكثر اتساعا .

مع هذا فما يقوله وايلد يبرر نفسه ؛ بمعنى أن الفن — والفن فحسب — يؤدى إلى خلق عالم ملبوس ، متميز عن الطبيعة ومنافس لها . والحقيقى منه ، ذلك الذى يتمثل فيه اكتمال العقل والأشياء كلها ، ذو وجود عقلى خاص . فإذا كان الخير لا يتحقق إلا فى الأعمال والسلوك البشرى ، فإن الجمال — على عكس ذلك — يتجسد فى الأشياء المرمية الملبوسة المسموعة ، والتي تدرکہا الحواس ، ولو أن نوعها وتميزها وقدرتها على الإدهاش والإشعاع تمنع من أن تختلط بكل ما يمكن أن تنتجه يد البشر من أشياء أخرى . ولقد دخلنا إلى هذا العالم الغريب حين تطرقنا هنا إلى الحديث عن فن التصوير والشعر والموسيقى . ولنحاول الآن أن نحس من تعريفه

طبيعته أكثر مما فعلنا ، وأن نغرس فيه بعض الجنود ونحدد كيانه الوجودى
كما نوضح العلاقة التى يقيمها بينه وبين عالم الكائنات الطبيعية .

اللذة الجمالية

إن اللذة الملموسة هى التى تكشف لهذا الحيوان ، الذى هو أنا ، عن
عالم الاحتياج والفريضة . ولذة الفهم تحدد استعدادى العقلى للدخول فى
عالم الأفكار ، أما اللذة الجمالية فهى التى تشهد بأنى أستطيع الوصول إلى عالم
الفن ، وهى بهذه الصفة قادرة على إرشادى عما يتعلق بهذا العالم نفسه ،
وهى لذة مركبة ، لكل من الجسد والروح نصيب فيها ، ولهذا السبب تأرجح
الفلاسفة دائماً بين الحسية والعقلية . غير أن كل ماذكرناه إلى الآن يسمح
لنا بأن نرفض هذه النتائج الفلسفية المبسطة لدرجة مبالغ فيها ، لأنها ، أى
هذه النتائج ، وإن كانت صحيحة من نواح معينة ، فإنها تترك الجوهر
دون البحث فيه .

إن الحسية فى حقيقتها تعنى وجود اللذة الجمالية متضمنة فى الإدراك ذاته ،
كما تعنى أن هذه اللذة تحدث رنيناً فى الجسم كله . فإذا شكلنا عن طريق
التطابق فكرة جمال غير حسى ، نجد أنه ليست لدينا أى تجربة فى هذا ،
لأن الجميل هو الذى يسر النظر والسمع واللمس العضلى أحياناً . والشعور
الذى ينتج فى الحواس ينتقل إلى الجسم . ويقول جيمس هنا : « إن ما يمكن
أن نحس به فى اللحظة التى يشرنا فيها الجمال عبارة عن وميض ، ودقة فى
الصور ورعشة وتنفس عميق وخفقات فى القلب وهزة فى الظهر ودموع
تأتى إلى العيون ، وألم فى أسفل البطن . . . وعدا ذلك من آلاف الأعراض
التي يمكن تسميتها » (١) .

وبحث آخرون بدقة في أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة بالجمالية الحركية ، فقد اكتشف بيرجسون - وهو على حق - « أن الإدراك الحسي نوع من الراحة والسهولة في الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذي يبذله الفنان ينحصر في « تحديد الحركات التي يقلدها جسمنا آليا » ، رغم أنها خفيفة ، بحيث تضمننا لجأة في « الحالة السيكلولوجية التي أثارها والتي لا يمكن تعريفها أو تحديدها » (٢) . وقد رأينا أن هذه « الحركات العامة الجسدية تتدخل في الموسيقى » ، وأنها ليست غريبة عن السرور الذي نشعر به إزاء فن البناء والتصوير والنحت . ولقد صدق شعر فاليري الذي يقول فيه : « إن الحسناء تشعر أمامنا أن سيقانها نقية » (٩) ، بمعنى أن هذه الظاهرة التي نسميها « التمتعة الجسدية » هي تلك التي « أسر إليه بها أحد المثالين من أنه لم يكن بمستطيع أن يمنع نفسه إزاء تمثال الرحيل للمثال رود من أن يقلد حركة التمثال عن طريق الحركات التمثيلية الصامتة » (٣) .

فما من خطأ في كل هذا ، لكن ما من شيء يتعلق بالجمال فيه ، لأن الوصف الذي يقدمه جيمس ، وإن كان صحيحا فهو صحيح لعدد كبير من « الانفعالات ، الرقيقة « الأخرى » . فمدوى الحركة حقيقة عادية نعرفها جميعا ، حقيقة عادية تأتي من التوافق الفريزي الذي يشعر به متفرج في مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر هاو من هواة الفن وكمن أشياء تعيش خارج نطاق الجمال ، ومع ذلك تبعث السعادة إلى الحواس . ومع كل ، فربما يكن الجسد مشتبكا في اللذة الجمالية ، فإن هذه اللذة لا تقع في إطار الحواس أساسا . ولقد أمكن لبعضهم أن يقول عن الموسيقى : « إن أمعانا هي المسؤولة عن كل شيء تقريبا » (٤) عن كل شيء عدا ما لا يمكن قياسه أو التعبير عنه ، تقصد سكر النفس ونشوة الروح .

أما العقلية العلمية فهي لا تجهل المعنى الروحي للذة الجمالية «ولسكنها لا تستطيع فهم أصلاتها لأنها تبرر وجودها بحج معرفة الأمور . فما من شك في أن الشيء الجميل شيء يختص به العقل ، ولن يصعب علينا أن نثبت أن إدراك الجمال في جميع الفنون، ومنها الموسيقى، مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما . وقول بوسويه: «إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام ، أى في الترتيب والنسب . . . وهكذا فهو ينتمى إلى العقل ، أى إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال» . ونجد نفس المذهب عند «كانط» رغم الفرق الكبير بينه وبين بوسويه من حيث الفلسفة واللغة . والمؤكد أن للجميل صفة تلتخص في تحقيق التناسق بين الحساسية والفهم العقلي ، إلا أن الحكم المبني على الذوق يرجع إلى العقل نفسه ، ويتميز التأمل الجمالي إذن تميزاً واضحاً عن مجرد الاهتزاز العاطفي .

مع هذا فإذلة المعرفة تعتمد أساساً على القدرة على التجريد ، وهى التى تمسكتنا من تخطى المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها ببعض . وهل يجب أن نكرر ما قلناه من أن للمتعة الجمالية تأتى عن طريق الحواس وقد أضاعها العقل المفكر ؟ . . . إننا نوافق على هذا ، لكن هناك شروطاً لهذا .. ولنقل بتعبير نستعيره من «كانط» : إن الجميل هو الذى يبعث السرور بصورة كلية وبدون تصور محدد . . . وهو الذى لا يقبل الاتصال عن تابع الأنعام أو المقاطع التى تطرق أذنى ، وعن الألوان التى تقع تحت عيني . فالشكل الملموس لا يجرى شيئاً آخر غير ذاته ، وما من شيء يمكن أن نبحث عنه خلف اللوحة أو فيما وراءها ، وما اللوحة برمز أو بنقاية . هذا سبب نذكره عرضاً ضمن الأسباب التى تسمح لنا بالتمييز بين التجربة الجمالية والتجربة الصوفية ولو أن بينهما تماثلاً وتشابهاً كبيرين : بمعنى أن حواس المتصوف مختلطة ، فى حين أن حواس الفنان مفعمة

من جهة أخرى تقول إن العقلية ليست هي كل الروحية ، فالروح أكبر من العقل ؛ لأنها تستطيع أن تعاونه ولكنها تستطيع أيضا أن تضايقه ، ولتتذكر هنا قصة الروح والعقل (آيموس وأنيما - لكوديل) . ويجب إذا أن نحذر من مطابقة العملية العقلية التي تصل بنا إلى طريقة تنفيذ العمل الفني ، بالسمو الروحي للكائن كله ، وهو السمو الذي يربطنا بجمال هذا العمل . « إن فهم الموضوع الموسيقى فهما يختلط به الحب شيء آخر ، معناه الاستعداد للتخلص من آلام الحياة ، وإدراك « دعوة للرحيل » . إنك تسمعه يدق على باب الشعور دقة تفتح أعماقه وتبعث إلينا راحة نفسية . إن هذه الحركة للذات صفة تحريرية . فنحن لتنفس بحرية ، أو بالأصح نتنفس في جو آخر ، (٥)

صحيح هذا بمعنى أننا إذا عممنا ما قاله الأستاذ برادين عن اللذة الموسيقية ، لقلنا إن اللذة الجمالية لذة « تطلب اللب » ، ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة لترجمة تلك التجربة الوحيدة في نوعها ؛ إذ نحن نسمى ما يختطف لبنا حقا شيئا جميلا ، وليس لدينا مبدأ آخر للجمال غير هذا (٦) . والامر بمعناه المباشر أمر نشوة تنتزعنا في هدوء وبقسوة في آن واحد من ملابس الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل . كان جوته يقول : إن « الشعر خلاص » ، لأننا نخف لجأة وننتخلص بمحجرة من احتياجاتنا ومشاكلنا وخيبة آمالنا ورغباتنا . . ونخطى لجأة متاعبنا وكل ما يشغل بالنا هنا وثقافة الوجود ، وننسى آلامنا وملذاتنا ، إذ أن ملذاتنا ذاتها عديمة القيمة وتنفجر كما تنفجر فقاعات الصابون إزاء السعادة التي تسيطر علينا الآن .

ما الذي حدث إذن ؟ حدث أن الإدراك الحسي قد أصبح بصفته الوسيلة العادية للقيام بعمل ما . . أصبح أداة للتأمل تعمل لصالح هذه « المفاجأة الإلهية » . وحدث أن خلصنا « الانفصال السري حيال الأهداف

التكيفية بسرعة خاطفة من الحقيقة ودخلنا في حلم صلد متماسك ، وقد ارتفعنا نحو إيجاز موجود في مكان آخر . وخاصة سلب اللب التي يختص بها الفن تعنى قدرته العليا على القذف بنا فوق عالم الأشياء عن طريق التخريب المهادىء الحبيب الذى يصيب به الحواس التى تهدف أصلا إلى أن تقدم لنا هذه الأشياء تقدما تمثيلا ، (٧) ولن تصبح الأشياء إذا بالنسبة إلينا فرصة للعمل وإرغاما عليه ، بل نرى المنظر كما لو كنا في المسرح .

الواقع أن اللذة الجمالية لا تسلبنا من هذا العالم إلا لتكشف لنا عن عالم آخر ، وتمدنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والكمال والنشوة والمدهوء الذى نهدف إليه شعوريا أولا شعوريا ، ولذا فإن الم لذات الأخرى لا تستطيع إلا أن تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد ، (٨) فى حين أن اللذة الجمالية تملأ كياناتنا الروحية وتكشف عن مطالبه ، فى حين تشبعها فى نفس الوقت . ولهذا كان التأمل الجمالى علاجاً عظيماً لشجر الحياة ، ولا نقصد هنا « الشجر العاير أو ذلك الشجر الذى نرى منبته أو هذا الذى نعرف حدوده ، بل نقصد الشجر الكامل ، السام الخالص ، السام الذى لا يرجع إلى سوء الحظ أو إلى العجز ، والذى لا يختفى بظهور ظروف طيبة ، أى ذلك الذى لا مادة له إلا الحياة نفسها إنه هذا الشجر المطلق الذى هو فى ذاته الحياة عارية عندما تنظر إلى نفسها بوضوح ، (٩) .

إنها سعادة فى الواقع جنائية . . سعادة مبكرة رغم ذلك لا يعيش فيها الإنسان وقد انتشى تماماً ، بل إنها قصيرة ، إذ أن الحلم ينتهى حال انتهاء الحفل الموسيقى الذى تحضره ، أحوال خروجك من المتحف ، وسرعان ما تجد الحقيقة أكثر قسوة وأشد بؤساً فإذا كانت اللذة الجمالية تهديء من ضيق الحياة ، فإنها كذلك تصحذها وتحببها لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعية ما يسمى واقعية .

ولكن هل تكون الالذة على الأقل دون عيوب في حالة كونها مستمرة ؟
ليس دائما ، وبخاصة عندما يكون الجمال أعلى جمالا . لسنا هنا من
رأى الاستاذ برادين ، ولو أنه كان يظهر لنا على حق حين يتحدث عن
الحب ، فهو يقول : إن المرأة رمز « شيء جسدى تخترقه العاطفة كما لو كان
سهما ، شيء يحمل على الشيء الخفيف الذي يجده إليه الإعجاب والتقدير
دون أن يعرفا أنهما يفعلان ذلك » (١٠) ، ويمكننا أن نقول نفس الشيء
عن الجمال الذي يرتبط بالحب ارتباطا وثيقا . فالأهداف تقابل العمل الفني
« في طريقه » ، وحتى عندما يتوقف عنده فإنه يشعر شعورا فامضا بأن
حدوده لا تنفد عند هذا الحد . ومن هنا كانت سعادة التأمل الجمالي مختلطة
بتعاسة لا اسم لها .

هكذا يعمل الشيء الجميل على إسعادنا وإلهامنا في آن واحد ، وإلهامنا
لو حظ أن أعظم الأعمال العلية توقف لدينا حينئذ لا يقاوم . ويردد على
ذاكرتنا هنا نص شهير من بوداير ، ويوضح ، ضمن نصوص أخرى كثيرة ،
الناحية التي لا يدرك فيها أحد من التجربة الجمالية ، التي لا يمكن للشيء أن
ينفيا حيث يقول : « إنها هذه الغريزة المدهشة ، الآلية للجمال التي تجعلنا
تنظر إلى الأرض ومناظرها كلخص أو تقابل الأشياء . إن العواطف التي
لا يروى لكل ما هو فيها وراء الدنيا ، والذي تكشف عنه الحياة لمواقوف
دليل على أبديتها . والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر . .
عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الأشياء العليا التي تقع فيها وراء القصور
وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع إلى حافة العيون ، فإن هذه الدموع
ليست دليلا على سرور مبالغ فيه ، بل هي بالأحرى شاهد على ضيق قد
احتاج ، وعلى توتر في الأعصاب ، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتسلا .
تريد أن تصل حالا إلى هذه الأرض نفسها إلى جنة تكشفت » (١١) .

الفن واللعب

« إلى أي مكان كان خارج هذا العالم ، فالقدرة على « الهروب » ، تسمح بالتقريب بين الفن واللعب ، لأنها صفة مشتركة بينهما ، فكما أن هناك عالماً للفن ، هناك أيضاً عالم للعب تشترك فيه الفتاة الصغيرة التي تتحدث دميتها ، والطفل الذي يدفع بحصانه الخشبي ، والشاب الذي يلعب في مباراة كرة القدم ، والبالغ الذي يفرق تفكيره في لعبة الشطرنج أو الورق ، وكلهم يشعر بلذة حية . . .

وهذه اللذة ليست عديمة التشابه باللذة الجمالية : لأن اللاعب غالباً ما يسكن في دنيا يؤمن بوجودها طالما استمر اللعب ، دنيا تسيطر على إرادة اللعب وتنبئ على التقليد وتقوى بفضل مشاركة اللاعبين الآخرين وبفضل الانتباه الذي يولونها لها . . . دنيا توجد بفضل وجود قواعد اللعب وتشددها ، وبفضل قوة التحكم فيها ، فالإنسان الذي يلعب ، مثله مثل هاوي الفن ، يهرب من قفاحة الحياة اليومية وتصف الوافع .

مع هذا فإذ اللعب ليست من نفس طبيعة اللذة الجمالية ، لأنها ليست ذات مدى روحي ، ولأنها لا تنصف بعمق الرنين الذي تحدثه هذه الأخيرة ولا بصفة الانتهائية الناجمة عن الألم . . . وهي لا تفترض بالضرورة كما تفترض اللذة الجمالية ، هروباً روحياً ، لأن اللعب ألف شكل ، ولأنه لا يثير طاماً خيالياً ، وهذا هو شأن جفا لدى الحيوانات ، فالحيوانات الصغيرة مثلها كالأطفال ، تبسط قوتها وتنفق طاقتها أحياناً ، وأحياناً أخرى — وفي هذا سرور أيضاً — تدرب غريزتها وتهد نفسها للحياة عن طريق هذا التدريب . وإذا كانت ألعاب الرجل البالغ ، وكذا لدرجة كبيرة الألعاب الاجتماعية مثلاً ، عبارة عن تسلية يدخل فيها القليل من

الخيال . فما القول إذن في ألعاب المهارة؟ أمى وسائل للهروب من الواقع؟
أم وسائل للسيطرة على الحقيقة ؟

من جهة أخرى ، يلوح أن نشاط اللعب سطحي ناهه إن هو قورن
بالنشاط الجمالى . لا شك أن اللعب يتصف بالجدية أكثر مما قد تصوروه ، بدليل
أن اللاعب الجيد هو الذى ينصرف تماما للعبة التى يمارسها ، وما عليك
لتأكد من هذا إلا أن ترى المباراة التى تجري حول كرة أو حول أوراق
اللعب لترى إلى أى حد تنوتر الوجوه وتركز الابصار بين المتبارين . لكن
لا بد أن نعرف أن اللعب لا يدعى عادة بأنه يستطيع أن يسيطر على الحياة
كلها ، أو أنه يستولى على أفكار اللاعبين كلها . بل إنه يظل تسليه ، وإلا
فقد طبعته .

والفن — على العكس من ذلك — موهبة . فجدية الفن جدية تتحول
إلى مأساة . . . والعمل الخلقى متشدد ، يحرك الإنسان من أعماقه ويبقى عليه
في الحالات التعريفية التى تهك قواه بلا رحمة . لقد كان سترافنسكى
يقول لأحد المعجبين به ، وقد استمع هذا المعجب لأول مرة لإحدى مقطوعاته :
آه إنك تهيك وتضغط على أسنانك . . . إيه . . أرجوك أن تعلم أنى شخصيا
لم أبك . . حين كتبت هذا ، (١٢) . لاشك أن هناك فنانين أقل عصية
وأقل استمراراً في العمل من سترافنسكى . . لكن هذا لا يمنع أن يكون
الفن ، حتى لدى أكثرهم تلقائية ، وحتى عند موزار ، وحتى لدى شوبر ،
بل وعند روبانس ، تدفقاً لبنائياً امتلاّت ، تجعل منه في نظر البعض شيئاً
باللعب . . قل لى من فضلك ، ما العلاقة بين امتلاء حياة الحيوان الذى يلعب
وطفل يضحك ويفرد ويقفز ، وفيض العبقرية التى ترفع كبار الفنانين
فوق كتل البشر ؟

قد يقال إن اللعب يحتاج إلى جهد . نعم . . . لكن هذا الجهد لا يرمى إلى نفس الهدف الذي يرمى إليه الفنان . . . فالذي يريده اللاعب هو لذة اللعب ذاتها ، وهو يتوقف عادة عن اللعب إذا توقفت هذه اللذة ولم يعد يجدها أمامه . . أما الذي يحرك الفنان فهو شيء أكثر منها . . هو لذة الخلق والإبداع . وهنا نلمس الخط الذي يفصل بين اللاعب والفن ، إذ ليس لنشاط اللاعب هدف إلا ذاته ، فإذا انتهت المباراة اخفى كل شيء . . ولقد لعبنا جيدا ، وكفى . أما النشاط الفني فهو يترك أشياء تعيش من بعده ، وهو العمل الفني هو الكلمة الأخيرة للفن ، وهدفه السرى . . لأن عمل الفنان كله يرمى إلى صنع هذا الشيء المكتمل المتناسق تناسقا يجمع العناصر التي تضم لحظة أو ناحية من فواحي الحياة البشرية بين جنبتيها ، (١٣) .

وهكذا يصبح الفرق الذي يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقا جذريا . لا شك أن عالم الحق يتحقق في الاثنين في أحسن الحالات . . ومن هنا كان الشعور بالراحة والحرية في كليهما . . الشعور بالتصارع الذي نمده لدى كل من اللاعب والفنان على السواء . . مع هذا فإن حلم اللاعب لا يتحقق إلا في الخيال ، والعالم الذي يتطور فيه عالم خيالي ، في حين أن حلم الفنان ينظم بانظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر . واللعبة لا تساوى إلا أثمانها التجارية ، وماهى إلا وسيلة للعب ، أو على الأكثر رمز يربط اللاعب بياته به ، فالطفل يسك بهاء ليضرب بها حصانه ، ولكنها عصا لحبس . . أما الفنان فهو يحمل من عصاه حصانا وماهو أجمل من حصان ، تنصه شيئا فنيا خامضا يكون مصدرا لا ينضب للامان وللسعادة للجميع .

الجميل والقيصر

وهل يتقابل الفن واللعب في صفة الفائدة على الأقل ؟ .. لكن اللعب لا يسمح لنا بأن نقارنه مقارنة واضحة بالفن في هذه الناحية، لأنه متنوع من حيث طبيعته وآثاره. وهناك ألعاب تعليمية، وألعاب لاموضوع لها، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية. وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا .. فاللعب إذن لا يرى دائما إلى أن يكون لعبا لذاته وفي ذاته .. دون هدف معين .

وموقف الفن هنا غامض .. في الظاهر .. ونرى هذا الغموض في الآراء المتناقضة حوله .. فهنا أولاء أصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال في وضع الضد من المفيد صراحة وبلا رجعة .. يؤكد تيوفيل جوتييه هنا ، أنه مامن شيء جميل حقا إلا وكان عديم الفائدة .. وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحا ، (١٤) .. ويقول وايلد أيضا إن كل فن لا بد أن يكون عديم الفائدة تماما، (١٥) .. ومع ذلك نجد أن راسكين يندد في نفس العصر بكل ما يعتبر زخرفا كاليا ويصفه بأنه كذب جمالي ، وبهذا يربط بين المنفعة والجمال .. ولراسكين في هذا المذهب أجداد وتابعون لاحصر لهم ... هاك سقراط .. وأفلاطون الذي ينسب هذا لنفسه .. فيقول إن الملمعة تكون جميلة إن كانت لها فائدة .. ويصمم على أن من الضروري أن نذكر الناس دائما بهذه الفكرة الطبيعية إذاما تعلق الأمر بالفنون الجميلة .. وأن نذكرهم أيضا بأن الذوق الرديء قد يأتى حيث تأتى الرغبة في الزخرفة من أجل الزخرفة .. ولعل الأعمال الأدبية تؤكد هذا وتقتضى على تلك المحارلات الصغيرة .. (١٦) هل هذا ما أراده آلان من بعده حين « اتبع طريق المنفعة »، لكن يشر على الجمال ؟ الحق يقال إن

شرط المنفعة غير ضرورى وغير كاف . . ولا بد من أن نميز بين المذهبين .

إن الجميل والنافع سيران معاً ، في كل من فن المعمار والأثاث بسهولة أكبر منها في الفنون الأخرى ، فبين معبد وقصر ومقعد خشبى وجرة ، يتناهما جميعاً طبيعة مزدوجة ، لأنها في وقت واحد أشياء فنية وأشياء ذات فائدة ، وحتى تبعاً للمذهب آلان لا بد أن تكون المنفعة علة كل شيء ، كما نرى في محمود هو فى الواقع يحجب الشمس ، وكأزى في قوس كنيسة يد كل قبة أقوى من قوس بنصف دائرة في كنيسة قوطية كان هذا القوس يستخدم أول الأمر دون أن تكون له ضرورة ما ، ثم استخدم بعد ذلك بأشكال غريبة الفاعلة تماماً ، إلى جانب هذه القباب العالية ، الضخمة الرائعة التي لم يكن زخرفها ولا هي بنفسها تلب دوراً ما . . ويختم آلان قوله هكذا : « وكل هذا يذكرنا بالزخرفة التي تصنع بها الحلوى بما يسمى « الكراميل » (١٨) .

لن نفكر نحن في هذا بنفس ذلك التدقيق ، إذ لاشك أن فن المعمار المسمى بناء وظيفياً قد وصل إلى نجاح باهر ، فهناك قنطرة أو صومعة أو قاعة لمحطة السكك الحديدية الخ .. كلها تخضع لقوانين الفعلية ، وتستطيع مع نفس هذا الخضوع أن تصل إلى درجة من الجمال ، لكن ليست هذه مع الأسف هي القاعدة العامة فيما نرى من منشآت ، فدكم من مبان ملائمة تماماً لما يطلب منها من وظائف ، ومع ذلك فهي ذات قبح مريع .. وعلى عكس ذلك يحدث أن يكون الإفراط في الرفاهية والجرأة في تشكيل أشكال المباني عاملاً على إضفاء الجمال عليها ، وهنا تصبح اللافتية عنصراً جوهرياً من عناصر الجمال ، وخاصة أننا لسنا بدمي الحساسية — إذا كان الأمر

يعطينا مباشرة - إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة ، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة . فهذه الدهاليز والرفوف الممتدة والشرقات وباقات الأزهار والتمائيل والأبواب والنوافذ المستعارة التي نَجدها جميعاً في المباني القديمة لا تفيد في شيء اللهم إلا في بعث السرور، وإن صح التعبير في إحياء الحجارة، وهي بهذا في مكانها ولوجودها تبريره .

وعلى كل فإن للنفعية حدوداً تضعها في سبيل الهوى الزخرفي ، حدوداً يصعب تعيينها لأنها تتبع الذوق الخاص، ومع ذلك فمن الممكن على ما يلوح تطبيق القاعدة التي تقول إن على الشيء في فن المساكن أن يقوم بمهمته، بشرط ألا تعمل الزخرفة على تحويله عن هذا الهدف ، بمعنى أن من الضروري أن يتمكن الإنسان من أن يقيم في منزل ما ، وأن يصل في كنيسة ما، وأن يشرب في الكوب ويجلس على المقعد . لكن لا يعني هذا أن أجمل المنازل هو أكثرها توفيراً للراحة ، باعتبار أن الشيء المريح غالباً ما يكون عدواً للجمال .. والمطلوب في المنزل مثلاً أن يحمي ساكنه من الأمطار والبرد والرياح والسرقة، على أن يكون خيال المهندس - أو الممثل أو الخراف الخ ، طليقاً دون التخلّي عن هذه الضرورة ، وألا يكون طليقاً بحيث ينسى نفعية الشيء ، فبعد بوذي، مثل معبد انجكور مثلاً، مغطى بالنقوش والأبراج ، ملئ بالدهاليز والشرقات والدرجات . لكنه معبد للإنسان أن يركع فيه وأن يجتمع بغيره من الناس فيه . وإناء من الآنية التي صنعت بطراز لويس الخامس عشر قد يكون معيياً من حيث كثرة نقوشه ، لكنه إناء يمكن أن يقدم فيه الطعام ..

وبالاختصار هناك حدود لا يمكن تعطيها ، والإنذار الذي قدمه للنحات كوشان إلى أولئك الذين يبالغون في استخدام الأسلوب والتخليط، يستحق

الذكر ، لامن حيث فن الجواهر بحسب بل بمناسبة التحدث عن أى فن .
فهو يقول إتنا نكون شاكرين جدا لحولاء الفنانين إذا هم تمضوا بدم تغير
هدف الأشياء ، وتذكروا مثلاً أن من الضروري أن يكون حامل الشموع
مستقيماً وعمودياً لكي يحمل الشموع المضيئة لأن يكون متعرجاً كما لو كان
أحد الناس قد دفعه بالقوة . وأن يكون إناؤه السفلى مقعراً حتى يتلقى
الشمع الذي يسيل ، لأن يكون مسطحاً فيسيل هذا الشمع على الحامل نفسه ..
وهناك عدد كبير من الزخارف يولغ في أسلوبها بحيث لم تعد
مفيدة .. (١٩) .

والعلاقة بين الجمال والنفعية في فنون التصوير والنحت والأدب والموسيقى
تظهر كما لو كانت أقل وضوحاً منها في فن البناء ، لدرجة تساؤل معها :
هل تخفى هذه العلاقة ؟ لاظن هذا .. ويمكن أن نقول إن نظرية الفن
للفن كانت تصبح غامضة غير مفهومة لو أنها كانت قد عرضت على هوميروس
أو فرجيل أو سوفوكل أو بندار . وكانت تبحث الدمشة لدى مصوري
مصر الفرعونية ، أو لدى نحاتي الحجارة المزدوس أو لدى مصوري المصور
الوسطى في الغرب فقد كانوا جميعاً يعملون ليضمنوا اللوق انتقالاً سعيداً
إلى الآخرة ، أو ليحيوا ذكرى الآلهة أو يتغنوا بفضائل المسيح والعدراء
والقديسين والمحدثون تدفعهم نيات متشابهة لتلك التي نجدوها عند القدامى ،
فهاك ييجى وكارديل يعملون نظرية الفن للفن ومع هذا فقد كانوا ضمن
كبار أهل الفن (٥) .

(*) انظر لوتريا مون يجب أن يكون الشاعر أكثر فائدة من أى مواطن في بلده ، وعمله
هو قانون الدبلوماسيين ومشرعي القانون ومعلمي الشباب (مقدمة لكتاب مقبل)

صحيح أن العمل الفني العظيم لا يدين بجماله لتفانيته . فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من التفاني إن نقص جماله درجة . فلنقل إذا إن العمل الفني الجميل ، وبصفته الجمالية هذه عملاً موهوباً قام به صاحبه من أجل القيام به ، ومن أجل الجمال لحسب . فالتصيدة السمرية والورقة والتثال والسمفونية عديمة التفاني عملياً ، اللهم إلا بالنسبة لأولئك الذين يجنون من ورائها كمباً ، كالطابع والمنفذ والناشر والتاجر .

هل يعني هذا إذا أنها لا نخدم في شيء ؟ ألف مرة : لا .. إلا إذا فسرنا كلمة « نخدم » بمعنى أرفع وأوسع نطاقاً يصل لدرجة العالمية . ليست وظيفة الفن بالضبط هي القضاء على السراب القائل إن مادم شيء له قيمة وكان مفيداً وفعالاً ، وإن هناك أشياء تلوح كالوهم لم تكن ذات أية فائدة وبدونها لا يمكن أن نعيش ؟ نقصد أشياء صنعت لمجرد الآلة ، ومع ذلك فهي تعادل في أهميتها تلك التي صنعها عمال ومهندسون ؟ . هناك إذن قضية للتفاني ، وهي ليست أقل أنواع التفاني لأنها — قبل غيرها أو بدونه — تضم عالم الفن نفسه .

تصنيف الفنون

يقول بيرتلورف العلم ، أنا لا أعرف هذا السيد ، كان بيرتلورف يعرف فقط الكيمياء والفيزياء والأحياء والرياضيات والفلك الخ .. ونفس الشيء يقال عن الفن بوجه عام .. الفن شيء غير موجود ، وعالم الفن في الحقيقة هو عالم الفنون الجميلة التي لا يسهل سردها في قائمة نظر لأن الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان .. ولأن هناك بينها اتصالات وعصوي وتبادلاً ، وتغلب من بعضها إلى البعض الآخر — ونحن

نمرف أن هناك فنونا جديدة تظهر من وقت لآخر ، تتولد من طريقة جديدة للتعبير ، كما حدث من نظم والطباعة على الحجر في القرن التاسع عشر ، والدنيا في القرن العشرين .

من هنا نقول إن تصنيف الفنون أمر يدخل في نطاق المشكلات التي تواجهنا منذ الأبد ، دون أن نجد لها حلا رغم أنها تافهة في ذاتها . وإطالما كرس كثيرون من الفلاسفة وعلماء الجمال جهودا متعبين في هذا روح إنشاء نظرية منسقة .. ولا أقول إنهم فعلوا هذا هباء لكن أقول .. دون أن يصلوا إلى تصنيف نهائي مقنع . ولقد كان من الممكن أن نرى هذه الامتدادة مقدما ، لأننا نعلم أن الفنون الجميلة حقائق ملتبسة ، معقدة ، متباينة للدرجة تراها وجهات نظر متعددة للغاية .. ومتعددة بقدر تمدد التصنيفات ، وكما ملاحظة مشروعة ، ولكنها جميعا غير كافية .. فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلا ، تبعا لكونها تنفذ في إطار المكان أو في إطار الزمان ، أو تبعا لكونها تمثل أولا تمثل شيئا خارجيا ، أو تبعا لأنها موجهة لسامة الشعب أو للهاوى المنحول ، أو تبعا لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينقله ، أو تبعا لأن هذه الفنون بجملة أو تطبيقية ؛ أو — أخيرا — تبعا لأنها تنفذ من مصدر واحد ، أو أنها تجمع مصادر كثيرة ، كالأوبرا ، من فنون متعددة .

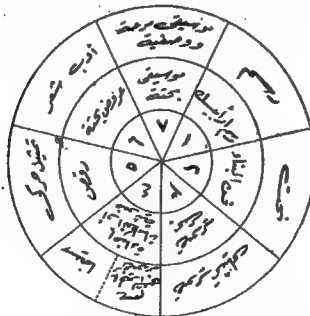
ليس لهذه الأنواع من التمييز فائدة أخرى ، - بين نمط شكل نظرية ، إلا أنها تدلنا على أفكار أولئك الذين يقدمونها لنا وعل ما يفضلون . بل وإتنا نصل في بعض الأحيان إلى توكيدات تتعارض فيما بينها ، بحيث لا نستطيع أن نقول عنها شيئا أكثر من أنها بعيدة عن أي موضوعية . مثال ذلك أن الوظيفة الأساسية للفن في نظر هيجل هي أنه يظهر الفكرة تحت أشكال ملبوسة

ومحسوسة ، وأن الأدب ، بناء على ذلك ، هو الذى يقع فى أعلى درجة من درجات سلم الفنون ، وأن الموسيقى تقع فى أسفلها مادامت تستعنى أسهل من أى فن آخر عن كل فكرة . على العكس من ذلك ، نجد أن هذا الانحطاط الذى تتصف به الموسيقى ينقلب فى نظر شوبنهاور إلى سمو عظيم حيث تصبح الموسيقى عنده وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة ، فتعبر عن الطبيعة العميقة للإنسان والأشياء والإرادة . أليست هى فى نظره الشيء الوحيد الذى يؤدى بنا إلى ما وراء الطبيعة ؟

نعتقد إذن أن المبدأ الطبيعى الذى يمكننا من تصنيف الفنون هو ذلك الذى يستند إلى الحواس . فادامت حواس الإبصار والسمع واللمس والذوق والشم هى التقسيمات الكبرى لعالمنا الحسى ، فمنى أيضا بينها — وبخاصة الثلاث الأولى منها ، مادامت الاثنان الآخران عديمى القدرة بمحض الشيء — وسيلة التقسيم لعالمنا الفنى . هناك كثيرون من علماء الجمال يطبقون هذا المبدأ . . ولنضرب مثلا الأستاذ سوريو فى كتاب « منهج الفنون الجميلة » ، وفى رأينا أنه أحسن وأصوب من منهج آلان .

يستند منهج سوريو ، من جهة ، إلى مختلف وجوه الصفات المحسوسة التى تسيطر على هذا الفن أو ذاك ، ومن جهة أخرى ، إلى التمييز بين الفنون التمثيلية والفنون غير التمثيلية . ويسمى هذه الأخيرة فنون الدرجة الأولى ، لأنها لا تبين شكلا غير بناء العمل الفنى نفسه طبقا للطريقة التى نظمت بها المواد الأولية . وتسمى الفنون التمثيلية فنون الدرجة الثانية لأنها — بالإضافة إلى ذلك والشكل الأولى ، المنبثق عن الشيء كما هو — تفترض وجود « شكل ثانوى » يتعلق بالشيء المطلوب تمثيله . هاك مثلا رسما يتكون من مجموعة من خطوط تسر العين بدرجة نقل أو تزيد ، وهذا

هو الشكل الأول للرسم . أما الشكل للثاني فهو يصور رأس الطفل .
وهكذا نحصل على ما يشبه مروحة تنقسم إلى سبعة أجزاء يختص
كل جزء منها بما يسميه الأستاذ سوربود الخموس الخاص ، وهو يطل على
فنين من الفنون رتباً على أجزاء من دوائر دائرية : الأول من الدرجة
الأولى ، والثاني من الدرجة الثانية . وهكذا تعطى الخطوط في الدرجة
الأولى ، الأرايسك - البحث ، وفي الدرجة الثانية الرسم نفسه . أما
الأحجام من الدرجة الأولى فهي تتعلق بفن البناء ، ومن الدرجة الثانية
تتعلق بفن النحت . والألوان : التصوير البحث من الدرجة الأولى ،
والتصوير التمثيل من الدرجة الثانية . والأضواء العادية والانكاسات
الصوتية من الدرجة الأولى ، والسبنا والتلون بالحبر - الشيني والتصوير
من الدرجة الثانية ، والحركات : الرقص من الدرجة الأولى والتمثيل الحركي
من الدرجة الثانية . . . والأنغام الصوتية علم العروض البحث من الدرجة الأولى .
والأدب والشعر من الدرجة الثانية . والأنغام الموسيقية : الموسيقى البحث من
الدرجة الأولى ، والموسيقى المسرحية والوصفية من الدرجة الثانية .



- ١- خطوط
- ٢- أحجام
- ٣- ألوان
- ٤- أضواء
- ٥- حركات
- ٦- أنغام صوتية
- ٧- أنغام موسيقية

ترجع أهمية هذا الرسم التقريبي ، والفكرة الموجودة خلف تفكير الاستاذ سوريو الى أنها تخرج لنا نظرية « تقابلات الفنون » . ونلاحظ أنه في نفس القطاع يوجد فن بحث يقابل فنا تمثيلا ؛ وأنه داخل نفس الدائرة تتقابل جميع الفنون التي هي من الدرجة الأولى فيما بينها . ألم يترك موضوع « الصباح » ، مثلا في الموسيقى على يد جريج ، وفي النحت على يد إيشنباين ، وفي الشعر بقلم لكونت دي ليل ، وفي التصوير بريشة كورو ؟

إننا نرى في الحال صحة مثل هذا التصنيف ، لكننا نرى أيضا في أي نقطة يتوقف . ولقد حذر الاستاذ سوريو مقدما من بعض ما يقدمه المعارضون لنظريته هذه ، ونقول صراحة هنا إنه لم يقنعنا : فاعتبار النحت مثلا فنا يكون البناء شكله خير التمثيل اعتبار فيه تناقض ، ولا يمكن أن نقضى على هذا التناقض بأن نقول إن البناء « جمال مستقل ذاتيا للأشياء الجامدة والأشكال ذات الأحجام الثلاثة » . لأن فن البناء أقل الفنون استقلالا ذاتيا ، مادام أي مبنى ، كما رأينا ، يتحدد بناء على نفعيته . إن الاستاذ سوريو يتحدث عن استقلال ذاتي نسبيا بالنسبة للزوج - إلى أوافق على ذلك . الأمر الذي يسمح بالتمييز بين البناء والنحت . لكن أين نضع النحت والبحث إذن ؟ إذا كان النحت تمثيلا بالضرورة ؟ في نفس خانة البناء ؟ هذا غير ممكن .

أضف إلى هذا أن من العبث أن نعطي نفس الأهمية ، من بين فنون الدرجة الأولى للانعكاسات الضوئية والرقص ، أو للعروض البحث والموسيقى البحث ؛ أو للآرايسك والبناء . . . ومن ناحية أخرى فإن الرسم فن بعيد عن التصوير التمثيلي ولو أن بينهما بعض الشبه . ونقول نفس الشيء بالنسبة للرقص والموسيقى . وعلى عكس هذا فإن حبس الأدب مع الشعر تمييز يحتاج إلى بعض التنفيذ .

أما عن فكرة تقابل الفنون فهي ليست بخيالية . . والمعروف ، أن الألوان والمطور والأنغام تتجاوب ، ، وقد تحدثنا عن هذا حين تعرضنا للموسيقى التي يقال عنها إنها وصفية . ومع ذلك فإن التجانس هنا لا يذهب بعيدا ، فإن نحن عملنا على دفعه للأمام كثيرا اصطدنا باستحالة تعميم التعبير الفني بين جميع الفنون . إن الفكرة الأرايسك — وأنا أوافق على هذا — فكرة مشتركة بين الموسيقى والرقص والبناء والتصوير . لكن بين الأرايسك الميلوديا وأرايسك الرسم لا يوجد أى تعادل حقيقي ، والدليل على صحة ذلك أن من الممكن التعبير عن نفس الميلوديا بالرسم ، أو عن نفس الرسم بالميلوديا بمائة طريقة مختلفة ولقد أجهد الأستاذ سوريو نفسه حين حاول نقل موضوع اللحن المتبادل الثامن لمقطوعة بيانو كلافسان هادى ، وبداية ، الليلة ، الأولى لكويان . . حين حاول نقلها بالرسم . . ونحن نرى هنا أن النتيجة غنية للأمل . . ومن رأينا أن الأستاذ سوريو لا يتسلى حين يقول « إن منحى فننا القلوب عبارة عن ميلوديا دقيقة في نظر الذى يجب المعرفة » (٢٠) .

بالاختصار نقول إن العوالم الفنية حقائق أصيلة لها وسائل عمل خاصة بها ، تستعيرها بعضها من البعض أحيانا ، ولكنها تعنى على أى تصنيف أو مواجهة منطقية ، ولعل أكثر الوسائل شهرة هي التي تعمل على اكتشاف كل منها لذاته اكتشافا مستقلا . . ولا يمكن أن يكون هناك « منهج للفنون الجميلة » .

عوالم الفن

يشكل كل من فنون التصوير والشعر والموسيقى وغيرها عالما له تقاليده وطقوسه وكمته وأسواره . ولقد تحدثنا عن هذه الفنون في الفصول الثلاثة الأولى من هذا الجزء . واليوم لا نتحدث عن العالم الفني بهذا المعنى ، بل إننا نقصد إلى هذا العالم الخيالي الذي يؤدي بنا إليه العمل الذي يقوم به

فإن عظيم في جو يخلقه هذا العمل من ذاته ، ذلك الجو الخاص الذي يتنفس فيه العمل الفني (٢١). إذ أنه رغم أن المناظر الطبيعية التي تصورها لوحات بوسان وكاود لوران ورويسدال وكورو وونيه وسيزان تمثل كلها أشجاراً وحقولاً وهضاباً وأنهاراً ، فإنها لا تنتمي إلى كون واحد . وإذا نحن انتقلنا من باخ إلى شوبان ، ومن موزار إلى بيتهوفن ، ومن فاجنر إلى ديبوسي ، فإن الذي يحدث يشبه انتقالاً من كوكب لآخر . . . والعالم الذي يصوره هو ميروس ليس هو بعينه الذي تصوره أغنية رولان ، وعالم فرجيل ليس هو نفسه عالم كورني ، والدنيا التي يصورها بالزاك لا تشبه دنيا تولستوى ، ودنيا ديكز ليست هي بيئة زولا .

والاعتراف بوجود هذه العوالم التي لا حصر لها هو أساس علم الجمال عند بروست ، وسوف نعود إليه ، ولكننا سوف نحتاج إلى الإشارة إليه منذ هذه اللحظة من آن لآخر . يقول بروست إن الفضل يرجع للفن في أننا بدلا من أن نرى عالما واحداً هو عالمنا هذا ، نرى ذلك العالم يتضاعف بحيث يوجد من العوالم لدينا عدد يعادل عدد الفنانين ذوي الأصالة وكلهم يختلفون بعضهم عن بعض بدرجة تزيد على درجة تتابعهم على مر العصور وإلى الأبد . ورغم انطفاء البؤرة التي كانت تنبعث منها أضواءهم ، سواء أكانت أسمائهم رامبراندت أو فيرير ، فإنهم ما زالوا يرسلون لنا شعاعهم الخاص (٢٢) .

ومع أن مناطق الكرة الأرضية تتميز بطبيعة الأرض وبرزو التربة ونظام الفصول والزي وحادات السكان ، فإن عوالم الفن تتميز باتساعها وشكلها وبألوانها وأزهار خاصة تسكنها . وبأحداث وأشياء توجد فيها . فالشاعر بودلير دجاجة عن عطور مدوخة وألوان استوائية ذابلة وقطع وحشية ذات عيون زمردية وجمال بارد ، والشاعر مالارميه أفق

أزرق وأجنحة ملائكية وبجمع ورباش بيضاء ومرايا . والمصور رامبرانت غرفة يفرقها ظل مشروب يضره يتأهل الفيلسوف وسعياها . وهذه الغرفة ، وتلك السجادة والكافذة وذلك الإطار المعاق أمام الحائط . . . وهذه اللؤلؤة التي تبدو كما لو كان السكون قد ولد لها . . . كلها عالم فيديري . أما تلك الوجوه ذات الرشاقة الحديثة ، والحدود المالية ، والشقاء المتعرجة والشمع الذهبي الأصعب ، ثم الأطراف الرشيقة ، لبنين أو بنات . . . فهي عالم بوتشلي .

وعالم الموسيقى تعرفه من خلال تقاطيع الميلوديا ، وهذه الصيغة المارمونية أو تلك العاريفة في السير خلال المقطوعة وإنهائها أو تشكيلها ، وأحيانا من خلال هذه الجمل التي لا تجد لها إلا في عمله هو وتظاهر فيه دائما بحيث تكون بمثابة ملائكة الخيال أو الآلهة الأسطورية التي يعرفها الفنان جيداً . (٢٣) .

وعوالم القصة ليست بأقل وضوحاً . . . هل هناك عالم واحد إلاوتجيد فيه شخصيات متشابهة وهوائف مترادفة ومناظر تتكرر من قصة لقصة إن لم يكن في نفس القصة ؟ هكذا ترى عند ستاندال شعوراً معيناً بالملو الذي يرتبط بالحياة الروحية : فالمسكن المرتفع الذي يوجد فيه جوليان سوريل جيسا ، والبرج الذي يعيش فيه فابريس ، وبرج الأجراس الذي يبحث فيه الأب بارنيس في التنجيم والذي يلقي عليه فابريس فقرة كلها مخصصات قصة ستاندال بالذات . وسترى كذلك أن دوستوفسكي يعود دائماً إلى نفس النموذج من المرأة ، ذات الوجه الغامض والجمال الجذاب الذي يتغير فجأة كما لو كانت قد مثلت العلية مجرد تمثيل ، ثم إذا بها تحول إلى وقاحة مرعبة . (٢٤) .

ذير أن تحديد أى عالم فى لا يودى غالباً إلا إلى خطأ إن هو اكتفى بمجرد الموضوعات التى يفضلها المعور أو الشاعر أو الموسيقى ؛ أو تشبهيات التى تلازم القصص . فكم من الفنانين عامة طارقوا ناس الخطوط ودخلوا حانوت الأمتعة القديمة المستعملة الذى دخله غيرهم ، ومع ذلك لم يخفوا فى خالق عوالم ذات أصالة مطلقه . ذلك أن الأصالة موجودة فى الإضاءة التى تشع - ول الأشياء أكثر منها فى الأشياء ذاتها . تقصد فى الطريقة التى يعبر بها القصص أو المصور عن الأشياء - لافى الأشياء نفسها . . . ومرجع الأصالة هو صفة روحية معينة تتكشف عن طريق لغة معينة ، أو لهجة خاصة . ويقول بروست هنا أيضا : « إن هذه اللهجة هى التى كانت تعطى للكلمات وزنها ، رغم أن هذه الكلمات تافهة فى ذاتها ، عند بيرجوت حين كان يكتب كتابة طبعية للغاية ، هذه اللهجة لا تذكر فى النص ، ولا شئ يشير إليها ، ومع ذلك فهى تنضم من نفسها إلى الجملة بحيث لا يمكنك أن تعبر عنها بطريقه أخرى ، وهى فى الواقع ما يكون أشد العناصر شروداً واشدها عمقا لدى الأديب .. إنها لهجة مصنعة من جمال الأسلوب ، لم يدركها الأدب نفسه ولا شك ، لأنها لا تنفصل عن شخصيته فى ذاتها المطلقة (٢٥) »

والعوالم الموسيقية كذلك قابلة لأن ندركها ، فقد كان فانيش ، شخصية عند بروست (حين أخذ يؤلف عملا جديدا ، بكل القوة التى يتطوى عليها جهده الخلقى ، ، يصل إلى أعماق جوهر العمل الفنى ، حيث كان يجيب على كل سؤال يلقي عليه بنفس اللهجة ، وقد كانت دائما هى بعينها .. لهجته هو .. نعم لهجة .. هذه هى لهجة فانيش التى تختلف عن لهجة الموسيقيين الآخرين اختلافا كبيرا جدا . . . أكبر من ذلك الذى ندركه بين صوتي شخصين ، بل بين نمير وصبيحة نوعين من الحيوانات . ذلك أن اللهجة

التي يرتفع ويعدو إليها هؤلاء المغنون العظام ، وتقصد بهم الموسيقى ذوى الأصالة واللمعة وحيدة ، وهى الدليل القاطع على الوجود الفردى للروح . . . ولستم حاول فائتي أن يكون أكثر هيبة وأعظم قدرا وأشد حذوية أو مرحا . . . لكن فائتي كان يفرق رغم أنه تحت موجة صيقة تضي على أغنيته أبدية وتدفعنا إلى الاعتراف بها . . . هذه الأغنية تختلف عن أغاني الآخرين ، ولكنها تشبه كل أغانيه هو . . . فإين تعلمها فائتي ؟ وأين سمعها ؟ (٢٦) .

ولنتبرك مؤقتا هذا الموضوع الذى سوف يقابلنا حالا حين نبحث في عالم الجمال عند بروس ، لكن علينا الآن مؤقتا وعلى الأقل أن نوافق معه فى النقطة التى نبحث فيها الآن على أن الدخول فى عالم فى ماعناه الدخول فى الجزء الداخلى من الفنان نفسه . المؤكد أن المصور والمثال والشاعر والقصصى ، بل والموسيقى ، كلهم فى حاجة إلى اتصال مباشر ، طويل الأمد بالعالم الخارجى ، ولذا فهم يرون ويعرضون علينا هذا العالم الخارجى من خلال ردود فعلهم الشخصية . لنتالم نفس الحكمة التى قال بها ديلاكروا من أنه موضوعك هو أنت بنفسك . . . وهو انطباعك ، وانطفائك لآراء الطبيعة . . . ويجب أن ننظر إليك أمت ، لا « ذلك » (٢٧) . لقد فهم ديلاكروا أن أتمنى ما فى العمل التصويرى أو الشاعر أو الموسيقى هو ما أسميناه اللوحة . . . وميزة الوحة فيها لا يمكن تعريفه منها . . . وهى ما أضافته الروح على الألوان والحفاوط ليذهب إلى الروح ، حيث إن الروح تحكى وهى ترسم جزءا من كيانتها الجوهرى ، (٢٨) .

إنها نقص هذا الجزء أيضا وهى تخرج قصصا ، وبينما هى تضع الكلام فى

أنفاه أبطال القصة وتبعث فيها الحياة . والقصصى أو مؤلف المسرحية يطبع شخصياته بطابعه هو حين لا يكون هو بنفسه اشخصية الرئيسية ضربت في نفسها عشرين مرة وبدأ اللهعى تعويرها من جسد يد وللى الابد . . ولدلنا نعرف كلمة دلوير اشهيرة مدام بوفارى هى أنا ، ودلى تفس الوثيرة نجد ان جوليان سوريل وفابريس وهنرى برونلارولوسيان لوفين ، هم جميعا مؤلفهم ستاندال . . كما ان البان دى بريكول وكوستال وجورج كاريون واللك فرانت وكاردينال اسبانيا : بل وانمازيين . . كلهم مؤلفهم موتترلان ، أو على الأقل كن كل منهم ممثلا لناحية من نواحى شخصية موتترلان .

والحقيقة أن مشاهير الكتاب ، وبالذات أنثرهم واقعية ، يلاون العالم الذى يملقونه بوجودهم . حتى حين يتعمدون الاختفاء من مؤلفاتهم ولقد اثبت بودلير هذه الحقيقة بقوة رائعة حير يحدث عن بالزاك : هو يقول : « إذا كان بالزاك قد جعل من قصة التفاليد الخاصة شيئا مدهشا عجبيا دائما ، رفيا فى غالب الاحيان ، فذلك لانه ألقى فيها بكل كيانه . . . فكل شخصياته تهدف بالمرارة الحيوية التى كانت تشتعل فى نفسه هو . . فن يده الارستقراطية فى قتها إلى اسفل طبقات العامة تجرد أن كل ممثلى الكوميديا الإنسانية ، أشد حدة للحياة وأشد نشاطا وخبثا فى كفاحها ، وأشد صبرا على الآلام أوغما للسعادة وملاصكية فى الإخلاص . . أشد فى كل هذا من كوميديا العالم الحقيقى . . وبالاختصار ، فإن لكل من هذه الشخصيات ، وحتى لحارس المنازل عبقرية . . . وكل النفوس عبارة عن أسلحة محملة با رغبة إلى أقصى رؤوسها . . . هذا هو بالزاك بعينه » (٢٩) .

واقعية الخيال

قد نقول إن الموضوع الذى يتصف به أبطال مجموعة الروايات التى كتبها بالزرك تحت عنوان المهرلة الإنسانية ، يرجع إلى أن المؤلف يتمتع بالتقودة على مشاهدة الإنسان والمجتمع وعلى تحاليلها . هذا صحيح ، لكن هناك شيئاً آخر غير ذلك ، ولو أن رأينا فى هذا قد لا يعجب بودلين . فإذا كان حارسو الأبواب فى رواية بالزرك من ذوى العبقرية ، فليس هذا الخسب لأن المؤلف ينقل إليهم التحمس الحيوى الذى كان يشتعل فى نفسه هو ، بل كذلك وقبل كل شئ لأنهم مخلوقات أبدعها هو فى إطار الفن . فالعجب فى عالم الفن حقاً أنه أكثر واقعية من عالم اللعب والاحلام ، رغم أنه من محض خيال المؤلف . وهو بفضل واقعيته هذه يتميز عن هذين العالمين . يقول كيتس : « إن الخيال يشبه الحلم الذى يراه آدم ، يتحقق عندما يستيقظ » (٣٠) .

من الذى لم يتأكد من هذا مرة ؟ إن المخلوقات التى أبدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التى تعمل بها الحقيقة اليومية أو تزيد عنها كثيراً ، ففى تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقاً وتحديدًا من مخلوقات الطبيعة . أليست كل موسيقى تكون قادرة على بث الشعور توحى بأنها سوف تستمر وجوداً حتى بعد موتنا . . . كما قال دى بوسى عن موسيقى باخ ؟ أليست لصورة أى شخصية تافهة رسمها عبقرى ، قوة وفعالية وسيطرة لم يتصف بها أى نموذج حى ؟ ألم يكن من الضروري أن يكون الإنسان وفوق إنسان ، كما كان سقراط والاسكندر وقيصروا نابليون ، إن صح هذا التعبير . لكن سيطر على ذاكرة الشعوب كما تسيطر شخصيات

الأساطير والقصص والمسرح ، وكما ظلت وتظل شخصيات أوليس وأوديب وماكبث ودون كيشوت وفافوست وفوتران وشارلوس في غيليتنا؟ إن أقل ما يمكن أن يقال عن الأعمال الفنية الكبرى إنها لا توجد بحسب ، بل إنها كذلك تهبس فيها فوق الوجود . ذلك أنها تتمتع بواقعية خاصة : بل إنها تقوم ونحيا في نوع من فوق الواقعية « السريالية » .

لقد فهم الفنانون المحدثون تلك الموهبة العظيمة التي يتمتعون بها في خلق عالم أجمع وأصدق من العالم العادي ، وبالتالي عالم أكثر واقعية من عالم الطبيعة ، - يقول بالزاك : « لنعود إلى الطبيعة ولنستلم عن قصة أوجيني جراندبيه ، ويقول فلوير : « تأكد أن كل ما نتخترع شيء حقيقي . لاشك أن مدام بوفاري (التي خلقتها) تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا في آن واحد وفي هذا اللحظة بالذات ، (٢١) ويقول ديلاكروا : « إن الشيء الوحيد الذي اعتبره بالنسبة لي أكثر حقيقة هو هذا السراب الذي ابتدعه في لوحاتي المصورة . أما الباقي فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك » (٢٢) . ويقول فان جوخ : « إن رغبتى الكبرى هي أن أصنع هذه الأخطاء وتلك التعديلات والتغيرات في الطبيعة بحيث تخرج منها - أي نعم - أكاذيب ، إن شئت ، لكنها أكاذيب أكثر حقيقة من الحقيقة المضبوطة » (٢٣) . أما بودليير فهو يقول : « إن الشعر أكثر الأمور حقيقية » ، وهو الشيء الذي لن يكون حقيقيا بشكل كامل إلا في عالم آخر ، (٢٤) .

أيضي هذا أننا نهون من شأن العالم الذي خلقه الله بالنسبة للعالم الذي يخلقه الإنسان الفنان ؟ أبدا . . إن بالزاك وفلوير وبودليير وديلاكروا

يميدون عن مثل هذه الفلسفة الشيطانية التي يتوه فيها معاصرونا . . . وسوف نتحدث عن هذا مستقبلا . وكانت مثل كل دليل لا يشك في أنه تاه في هذه الجاهل الفلسفية ، لأن هدفه رفع العمل الإلهي إلى أعلى مرتبة ، مادام - كما نعلم - يتلقى وجهه بقلب مؤمن . معجب بالخلق الإلهي . ومع هذا فكل دليل شاعر لا يستطيع إلا أن يعرف بما يزيد عن الحقيقة عند فيرجيل ، وبما يتمكن الشعر من إضافته إلى الحياة . وما الإبداع تحت هذا الشهيق الساحري إلا مجرد تصوير ينقل محرقا . . إن معركة من معارك الفروسية ، أو عملا من أعمال الحقول ، أو آلاما بين منها المشاق ، أو ألباما يقوم بها الأبطال الرياضيون ، أو هدفا لمدينة ما ، أو هبوطا إلى الحجيم . . كل هذا يمر بين يدي الفنان في سهولة تشوبها السعادة كما يمر وسط ضوء ذهبي بعد أن يكون قد تحور وتحول . . . إن كل شيء يتلقى الحياة من خلال رقة لا تقاوم . إذ لم يكن الخافي الفنى إلا واقعا حيا . . ها هي ذى الحقيقة وقد سيطرت عليها أوزان الشعر فأصبحت جنة ضرورية الإنسان (٣٥) .

أفلاطونية بروس

ليست الحقيقة العظمى أو المثالية ، التي تكاد تكون إلهية والتي تتمثل في أشياء الفن عديمة الشبه بحقيقة النماذج العليا التي تحدث عنها أفلاطون ، فعالم الفن من وجهة نظر معينة يندمج في عالم المثل العليا ، والإبداعات التي يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل الأفلاطونية ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثل ، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة ، صورة أصابها الازوال لكونها منقولة . هذا ما يعود بنا إلى بروس ، فما لاشك فيه حقا أن كتابه الضخم الواسع المدى لا يمكن أن يكون إلا مشوبا بصفة ، بتأثير بقة . وبعبارة أدق ، يمكننا أن نستخلص منه أفلاطونية

محينة ، وهى أفلاطونية تختلط كما سنرى بفلسفات أخرى . وهى إلى جانب ذلك تلفت نظر كل من يتساءل عن مدى الوجود الفنى وطبيعته .

وبروست فيلسوف أفلاطونى بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلم بما هو نسي زائل وبالحاجة الملحة التى تدفعه إلى التخلص من هذه النفسية وذلك الزوال لى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ، ذلك أن الإنسان مكبل ، حبيس غار ، لا يرى فى قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، مع أن هذه الظلال ظلال شيء ما . فالتحدث عن الوم معناه قبول فكرة وجود حقيقة غير وهمية ، وهذه الحقيقة هى التى يحسن أن نتمسك بها ، وقد أجد بروست نفسه فى قوة وحاسة ليصل إلى تلك الحقيقة ، غير أن الوهمية حين أراد أن يخلص الشيء الذى يبقى من ذلك الذى يختفى ، وأن ينقذ أئمن جزئيات الحياة من برائن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كيائنا من الزوال . وترجع جهوده هذه إلى خوفه من فكرة التحول الذى لا مفر منه ، ذلك التحول الذى يفتت الأرواح والأجساد الذى يدفع انطباعاتنا ودوافعنا بعضها وراء بعض . . . والمعروف أنه يرى أن الانتصار على الزمن من عمل الفن والذاكرة وأن الأجزاء التى نغدها فى كتابه « البحث عن الزمن الضائع » خاصة بالناتبة الصغيرة أو بأشجار بعلبك أو بأبراج كنيسة مارتن - فيل أو بأرصفة فناء قصر جيرمات كلها بالنسبة إليه اكتشافا جديدا يرجع فضله إلى الذاكرة وإلى أن فترة ماضى حياته الماضية قد أعيدت له مصحوبة بما كان يحيط بها من أشياء مادية اكتشافا متكاملا . . . ولم يكن يبقى أمامه إلا أن يثبت بالكتابة ما كان يشعر به إزاء هذا كله من سرور وسعادة عاشها دقائق مباركة . . . وهو يقول فى هذا الصدد : « لقد زال عنى الشعور بالحرقاء وبأنى فان » (٣٦) . وكنت أستطيع إذ ذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء . .

لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشاء الزمن فينا لجلدنا أناسا تخلصوا
م أيضا من الزمن ، (٣٧) .

وهناك صفحات أخرى عند بروست تبين أفلاطونيته بوضوح
أكثر ، حيث تظاهر لديه الأفكار الموسيقية كما لو كانت موجودة من قبل ،
كما هي الحال في مثل أفلاطون . . . ليستطيع الفنان أن يكتشفها ، أو بتعبير
أوضح ، أن يمسك بها في شباكها كما يفعل صائد الدلافين . فقد كانت سوان
تؤمن بأن البواعث الموسيقية أفكار « حقيقة أتت من عالم آخر » ، ولكنها
تخفي وراء الظلمات فلا تعرفها ولا يصل إليها العقل المفكر ولو أنها تتميز
بعضها عن بعض لأنها غير متساوية فيما بينها من حيث القيمة أو المعنى . .
ولم يكن فاني غطنا حين قال : « أعتقد أن الجملة الصغيرة كانت قائمة حقيقة .
وصحح أنها من وجهة نظر وجودها ، إنسانية ، إلا أنها كانت تخضع لعالم
غلوقات فوق طبيعية لم يسبق لنا أن رأيناها ، ولكننا نعرفها وقد أصابتنا
الدهشة عندما يتمكن مكتشف من اكتشاف اللامرييات من أن يلتقط إحداها
ثم يجلبها من العالم الإلهي الذي يستطيع هو وحده التوصل إليه ، فتلعب
براقة خلال لحظات معينة فوق عالمنا هذا . هذا ما كان فاني ، قد فعل من
أجل الجملة الصغيرة . . . وقد كانت سوان تشعر أنه — أي فاني هذا المؤلف
الموسيقي . . . قد اكتفى بالكشف عنها وجعلها سرية ويتبعها واحترام
الرسم الذي رسمت بناء عليه ، وذلك بواسطة آلاته الموسيقية . . وعلى
المفسرين بدورهم هنا أن يستوضحوا ما كان وجوداً من قبلهم هم وبدونهم
هم ، ودليلهم أن يتساءلوا أهذا عصفور ؟ أهذا ملاك ؟ ذلك السكائن
غير المرئي الذي يثن تحت أصابع البيانو ، ثم يعيد قول الألم من جديد ؟ عصفور
عجيب . . . بلوح أن عازف الكمان كان يريد أن يسحره وأن
يهربه . . (٣٨) .

رقم ٣٩ - لكن ماهذه الاستعارات لن يعود يروست إليها. والواقع أن الحقيقة العليا التي يسعى لها العمل الفني ليست في رأيه - كما هو الشأن عند أفلاطون - أرفع من حقيقة الدنيا، بل إنها نابعة منها، تركها تهرب عادة لأن نظرنا إليها سطحية للغاية. فلنكن أكثر انتباها، ونرى جوهر أسمىنا حقيقيا ما « يخفى في قلب كل شيء » وتصبح وظيفة العبقرى - أن « يستخرج » (٣٩) هذا الجوهر من ذلك الشيء. وهو يقول هنا: كنت أشعر أن في نفسي شخصية لم تكن تحيا إلا حين كان يظهر فيها جوهر شامل ما تشترك فيه أشياء عدة، وكان هذا الجوهر يمد تلك الشخصية بذائها وسعادتها، (٤٠) وهذا صحيح بمعنى « أن الشعور بعموميات الأشياء، هو الذي ينتج لدى الأديب المستقبل ماهو خاص، وهذا الشعور هو الذي يدخل في العمل الفني، (٤١) هكذا تربط المثل العليا التي قال بها أفلاطون على الأرض. على أن أفلاطونية يروست تتحرك في « جوهرية، ترى بدورها إلى أن تتمصها الذاتية.

ذلك أن الذات والموضوع، الأنا واللا أنا، الناظر والمنظر كلها أطراف لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. « فالأشياء التي ندركها تندمج فينا فتصبح شيئا غير مادي يتصف بنفس طبيعة مشاغلنا وإدراكاتنا كلها، ويختلط بها اختلاطا لا يتحلى، (٤٢). والذكريات بوجه خاص تنضم إلى الإدراك الحسي بحيث يحوى أى اسم قرأته في كتاب مامتددة طويلا، يحوى بين مقاطعه رياحا سريعة وشمسا مضيفة يصنعها هذا الاسم عندما نقرؤه، (٤٣). نتيجة هذا أن الحقيقة الحقة ليست خارجة عنا، وهى عبارة عن « علاقة ما نقوم بين هذه الإدراكات الحسية وتلك الذكريات التي

نحيطنا معاً في آن واحد ، وهي علامة وحيدة يمين على الأديب لإيجادها
بحيث تربط التمييزين المختلفين في جملة إلى الأبد ، (٤٤) .

ولا يصبح دور الأديب القصصى بناء على ذلك أن يبحث عن حدث
عابر أو عن وثيقة أو حكاية ما ، بل ينحصر هذا الدور قبل كل شيء في
تعميق هذه الانطباعات الأصلية التي يفز بها الماضي الحاضر من أجل
فكرة غير متوقفة ؛ وحيث يستخلص جوهرنا الذاتي الذي لا يقل من
شخص لآخر ، (٤٥) بعد أن يتخلص هذا الجوهر من التقليد المعروف
الذي يفسده عادة . وبالاختصار فإن الحقيقة تنتهي إلى الذاتية ، بمعنى أنك
لن تمتلك جوهر الأشياء إلا بين نفسك ونفسك ، وهكذا لن يكون المعنى الفنى
وهو معنى واقعية نفسه ، إلا الخضوع للحقيقة داخلية (٤٦) . ومادام العمل
الفنى موجوداً قبل وجودنا ، فإن علينا أن نكتشفه لأنه ضرورى خفى ، على
أن نفعل ذلك لأن علمنا هذا هو قانون الطبيعة ، وهو « حياتنا الحقيقية »
والحقيقة كما أحسننا بها ، التي تختلف اختلافاً كبيراً عما تؤمن
وجوده (٤٧) .

والقول بأن العمل يعبر عن الفنان نفسه بكل أعماقه التي يعرفها جيداً
وبأنه يعبر في نفس الوقت عن العالم الخارجى الذى ينعكس في مرآة ضميره ،
قول لا شك فيه ، ولكنه قول بعيد عما قال به أفلاطون . وعند بروس-
كما لاحظ ريفير (٤٨) . يعمل الميل الإيجابى على منافسة الاتجاه الميتافيزيقى ،
بحيث تودى الأفلاطونية الأصلية — بعد أن تتحول إلى جوهرية ذاتية —
إلى واقعية سيكولوجية . وتختفى النماذج العظمى ؛ الجوهر نفسه ، لصالح
القوانين التي تحكم حواسنا وعواطفنا ولا تتقى منها الاصورة عامة تصبح
بمنازلة الميراث الاخير للأبدية . لأننا نستطيع أن نهنىء أنفسنا بمثل هذه

النتيجة التي خرج بروسنت بها إلينا . . . فهذا المبقرى يشبه أباه الجراح من حيث إنه أغرم بالتحليل والتشريح والتصور بالآلهة ، وأوضح سر نواح عديدة من دولا ب العمل في الآلة البشرية . لكن ما حال الحقيقة العليا التي تجمع شئون الفن بالمثل الأفلاطونية في هذا الشأن ؟ إذ أن العمل الفني لن يعتبر جميلا بمجرد أن بعض الملاحظات قد أبدت بشأته ، ولا يمكن للحقيقة العلمية أن توفر الوجود الفني . ما كان بروسنت أن يجعل من القصة التي كتبها قصة طيبة إن لم يكن قد شحذ روحه وقده لآلهة الحدود فإذا لم يكن قد فعل هذا لاضبحت قصته هذه مجرد بحث فيسيولوجي أو طبي علاجي .

وبتعبير آخر لا يقتصر وجود العمل الفني على وجود الفنان نفسه ، ولا يستند هذا إلى ذلك . وينتج عن هذا أن ذلك العمل ذاته لن يوجد سابقا بأي حال ، على نفسه ، حتى ولو كان هذا الوجود يتخذ مكانه في أعماق الذاتية ، بمعنى أنه لكي يوجد العمل لابد من أن يصنع ولا بد لإنسان ما أن يخترعه أو يخلفه . وليس الأمر أمر اكتشاف فحسب ، وما كانت مهمة الأديب هي بمهمة « المترجم » فحسب . وهل ؟ كن أن يكون هدف الفن تثبيت الدقائق المحببة التي تعطيني ذوقا سابقا أشعر به ضله بالأبدية ؟ إن كان الأمر كذلك كان على ، لكي أتقنه هذه الدقائق من النسيان ، أن « أحبسها وسط الحلقات الضرورية لإيجاد أسلوب جميل » (٤٩) . هكذا يعترف بروسنت على الأقل بأن من الضروري للفنان أن يتمتع بسلطة وواجب خلق الأشكال . إن هذه النقطة التي أمهلها ذلك الأديب تنفق مباشرة وحقيقة للعمل الفني ، والوجود الفني ، وهي تسير بنا في مجاهل جديدة إن يكون أرسطو فيها أكثر فائدة من أفلاطون .

الشكل التكويني

ما هو القالب ، أو الشكل ، بالمعنى الوظيفي المعنوي إن لم يكن هو الأساس التكويني لكائن مادي ؛ ذلك الأساس الذي يمنحه وجوده وحقيقته ؟ نقول إنه لا يوجد قالب ، لا يوجد أى شيء ، إن ورقة بيضاء ، أو حائطا غطى بمادة ما ، أو إطاراً من الخشب ، أو لوحة معروضة أمام الشاعر والمصور ، كلها بالنسبة إليهما إمكانيات لانهاية لها تستطيع أى منها أن تتحقق ولو أنه مامن واحدة منها موجودة فعلا - غير أنه ما أن تكتب كلمة ما ، أو أن يرسم خط ما ، حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجريها الفنان... وحتى يفرض شيء ما نفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم .

والعمل المنتهى هو كذلك القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه . أى شيء آخر يستطيع أن يضم هذه الكثرة في وحدة الشكل ، وأن يدخل في أجزائها ليجمع من موضوع الفن جسداً منتظلاً ومجموعة من روابط داخلية . . مجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفى نفسها بنفسها ؟ ذلك أن شكل العمل ، أو قالبه ، وأيضاً هدفه ، وتصبح اللوحة منتبهة حالما تمحو الفكرة المنطوية عليها . . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله براك في هذا الصدد (٥٠) نقصد أنه حين يتحقق تنفيذ الشكل كاملاً في المادة ، أو بتعبير آخر ، حين تكون المادة قد شبعها الشكل تماماً . إذاً يكون خلق الأشكال هو خلق الكائنات ، كائنات مطابقة لكائنات الطبيعة ، لها وجودها ولها حقيقتها مثلها تماماً .

فالوجود الفني لا يتحدد إلا بقيمة القوالب أو الاشكال، فهو ضعيف حين يكون الشكل مريلا جافا، غنى حين يكون الشكل قويا أصيلا، وهكذا تنضج في الفن القدرة الخلافة المسكونة للشكل بأشدهما يمكن أن تكون نقاء وإطلاقا تنضج طاقتهما في صنع السكائن، ويعنى هذا ببساطة أن العمل الفني الحقيقي ذو اذى يكون له كيان، أى ذلك الذى يكون شكله التقاطا، أو سلبا للسكائن، وأن العمل الخائب في الفن يعنى انعدام الوجود، أو انلا كيان، وانعدام التماسك الفعال حيويا، دون أن يكون بالضرورة سخفا أو قبحا أو جهلا، (٥١) ولهذا نجد أن اللوحة الطيبة تقتل الاعمال غير الفنية الهزلية التي تحيط بها، لأن علقت جميعها فوق حائط مرتفع. فقد حدث أن رأى ديلا كروا إحدى لوحاته والعدل في ترخان، معلقة في متحف «روان» وقد غطى جزء منها وراء أشياء أخرى، فاعترف دون تميز لنفسه بقوله: «لأن الذى أهكنتى أن أراه منها كان على درجة من القوة والعمق حملت على إخفاء كل ما كان يحيط بها بلا استثناء» (٥٢). وكانت اللوحات الأخرى إلى جانب تلك اللوحة «غير موجودة».

لقد قال بوسويه في وجود الله: إن السكائن ليس بعبادة أمام السكائن، بل لأنه على عكس ذلك، دلة وجوده ونفس الشيء يقال عن الفن: فكلمها ازداد كالا كلما تأكد وجوده، ومن هنا كان يسمى «فوق الوجودية»، السريالية التي نفسها إليه. وحيث إن اكتياله الشكلى أكثر تماما وتدقيقا في التنفيذ من أشياء الطبيعة؛ فإنه يتبع بالنسبة لها، بكيان وقيمة إضافيين. ولقد فهم الأستاذ سوريو هذا جيدا، ولو أنه على ما يلوح لم يتذكر لا أنلا حاوز ولا أوسطو بهذا العدد فالن في نظره هو «انتشاط التكويني» — أو التأسيسي، أى أنه «جهد المقدم منه أن يقود الوحي التقريبي إلى الوجود الكامل، الفريد في نوعه، المملوس، الذى يشهد

على نفسه بنفسه من طريق وجود لاشك فيه ، (٥٣) . وهـ هذا النشاط نجد ، حين نعمل ، نفس الخطوات الأصلية ، وما يشبه الحركات الروحية الكبرى التي تعمل على مساعدة أي كيان ونسليحه . إنها اشكل ، تلك المعاصر غير المادية . . وهي ايضا عند عميق لكتن ما . وليس الاشكل هو ذلك الذي يحبس العمل في إطار مغلق ، بل هو ذلك الذي يبنى ويحرك ويفتح الطريق إلى تحقيقه ، (٥٤) .

من هذا نفهم أن العمل الفني الحق في الوجود ، لا يمكن ان تنتج به الكائنات الطبيعية . . . و هذا الحق هو الذي يهـ اس يمدى الكمال ، (٥٥) . هذا ما يسميه الأستاذ سوريو ، الوجود الاعلى ، اعالم ان . . . وهو عالم يرتفع إلى اعلى . ويسير إلى الامام بقوة اشد في الوجود ، ويتفجر بالوجود مسيطرا بقوة اكبر . . . واهل من ي من هذه الدوال التي رفض الفن تمثيلها . إنها طريقة رفيعة ، طريقة عليا للوجود . . . هذا ما يبحث عنه الفن دائما ، وما يصل إليه هذا العمل البعالي ؛ وبعد ذلك المعصر ، ومن خلال هذه الحقيقة الوجودية . . . نقصد العمل الفني العظيم ، (٥٦) . وبفضل هذا الأخير ، يتكون عندنا المشهور ، وإن صح التعبير . . . نتاق الوحي بوجود الكيان الذي نريده كيانا . . . او — الكائن اطلاق الذي يحمل تبرير وجوده بين طياته . . . هذا هو السر الذي يوحى اليه بوجوده في أروع الاعمال الفنية . . . سر يدل على طريقة ما للوجود بحيث لا يترك لنا فرصة التساؤل عن سببه او علته ، (٥٧) .

وطريقة الوجود الرفيعة التي يتميز بها العمل الفني هي بعينها الكيفية العليا لوجود الفردية . وكونك كائنا معناه في الواقع أن تكون كائنا

واحداً . ومع اكتمال السكان تزداد فرديته الخاصة . بمعنى أن لوحة ما ، أو تمثالا ، أو قصيدة ما ، تصبح وحيدة في نوعها ولا يمكن أن يحل محلها غيرها ... وتتميز عن لوحة أو تمثال أو قصيدة أخرى كما يتميز جسدان حيوان .. أو قد نقول أيضا : كتمان بشريان . ألا نشعر بوجود موضوع الفن كما نشعر بوجود الشخص ... ؟ لابد من الاستدراك : دورى عن هذا تعبيراً جميلاً فقال : جلس أحد أصدقائى أمام البيانو . وما أنذا أنظر ... هناك المقاييس الثلاثة الأولى من مقطوعة الباتيك . . وهناك أحدهم قد دخل . . رغم أن الباب مغلق . نحن هنا ثلاثة أفراد : صديقى ، وأنا ، ومقطوعة الباتيك . وقد سبق لبروست أن من قبله أن كتب عن الجملة الصغيرة التى يؤلفها فائى فقال : لقد كانت خاصة جداً ، لها جاذبيتها الفردية ، التى ما كان لأحد أن يضع مكانها جاذبية أخرى ، وكانت بالنسبة لى سوان بمثابة إنسان قابلته فى صالون تعرفه . . إنسان كانت قد أعجبت به فى الشارع ثم اختفى دون يحدوها أمل فى أن تقابله مرة أخرى (٥٨) .

فردية العمل الفنى ترجع الى نفس سبب اكتماله ، وهى صورة ومبدأ للتعين ينمى المادة من جميع أجزائها ويوصل إليها جميعاً إشعاعه . . وكل شىء . يحدث إذاً كما لو كانت صفة الفردية قد مدت هنا بطريق مباشر بمجموع المواد المستخدمة . وبالقدر الذى ينجح به العمل الفنى تصبح أدق دقائقه مقدسة ضرورية . لأن من الممكن أن نبتز من الإنسان عضواً دون أن نقله ، لكن ليس من الممكن أن نبتز مقطعاً واحداً من بيت شعر جميل دون أن نهدمه ، فإن للروح فى الفردية العضوية جسد ، وهى - أى الروح - ترشد أجزاءه بنسب غير متساوية . . هل أن بينهما ... يبرز الروح والجسد دابطة كيانية ،

وكذا ، وبوجه خاص ، علانية ملكية يمتلك فيها كل منهما الآخر . أما في
الفردية الجالية فإن هذه الملكية تمنحني لأن الاتحاد الذي يربط بينهما
قوى معين ، وهو بيننا تلك الصفة المسوسة التي تحمل طابع العمل
الفنى ، (٥٩) .

وطابع الفردية هو الذى يميز لعمل الفنى عن الآلة حتى ولو كانت هذه
الآلة من النوع الذى ينظم بنفسه ذاتيا ويحاول القيام بما تقوم به الكائنات
الجبية المفكرة . « إن هذه الأجهزة فى ذاتها ليست أعمالا فنية لأنها تحاول
بطريق الحركات التثيلية العامة أن تقلد الفردية ولكنها لا ترى إلى أن تصبح
هى فردية . إن الآلة لا تضم روحا ، ولو أنها تأمر بما تؤمر هى به ولا تبعث
بشيء غير متوقع للذى أبدعها ، اللهم إلا أخطاء سيرها . وهى لا تفرض
عليه كيفية السير فى عمل ما كما تفعل مثلا شخصية المسرحية أو كما يحدث عند
ضرورة تصوير اللوحة والتقدم فى تنفيذها . والآلة مبنية على أساس رياضى
أو منطقى بحث . . . لا تنصف بهذه الرشاقة الغامضة التى تخفى وراءها تلك
المهاجمات الدائمة التى ينتظرها من يريد أن يتأمل . وهدفيتها مفروضة من
الخارج على أجزائها ، وليس بها ما ينبعث منها كما ينبعث الفكر الفنى من
إنسان فنان يريد أن يبرر وجوده وكيانه عن طريق كيان ما يدع . والدليل
على هذا أن من الممكن بناء جهاز مضمن سلسلة ضخمة من نوعه ، فى حين
أن العمل الفنى فريد فى ذاته : فهناك لدا بين « النموذج » الجامد الذى يقلده
من يمارسون الآلية ، والعمل الفنى الذى يخلقه أهل الفن . . . هناك
فرق مرجعه أن الصورة المنقولة فى الأول تعادل النموذج الأصيل دائما ،
فى حين أن الثانية .. أى العمل الفنى ، لا يمكن أن يكون مختلفا تماما عن
الأصل ، (٦٠) .

بالاختصار لا نبالغ حين نغير إلى موضوع الفن - كما يفعل المسير

نيد ونسيل — وقولنا إنه «عنصر شخصي تقريبا» ، لا يمكن تصنيفه أو تعريفه ، لأنه يقع فيما وراء العموميات ولا يدخل في نطاق أى مذهب . وهو يلور أنواعا من التمثيل والانفعالات لا عدد لها ، ولا يمكن امتلاكه كما نمتلك الشيء ، بل إنه يتقدم للإنسان ليتقبل منه التبجيل والإعجاب والحب ، وهو يحمل بقيم عالمية ، ويحمل رسالة تعبر الأزمان والأماكن وينتمى إلى عملكة أعضاؤها ليسوا أداة بحثة ، يشوبه وجود رفيع ، ومنه يشع شعور بالانتهائية يؤكد أن السكان البشرى غالبا ما يكون قادرا على الإشعاع بهذه القوة . أليست هذه الصفات كلها أوجه شبه بين موضوع الفن والشخص نفسه ؟ الحقيقة أننا نتساءل : من يستطيع سماع مبلودييات معينة من شومان دون أن يدرك منها أهدافا تحرك العواطف وتنبع من جوهر الموسيقى لتذهب إلى اكتمال الوجود الشخصي ؟ قد لا يمكن أن نجد نفس التجربة نتقدم إلينا لنراها إلا بولسطة المجهود المقلق ، غير الفعال الفصح نقرؤه أحيانا في أعين حيوان مستأنس يكون على وشك أن يعادل الإنسان ، ويوح كالو كان يعرف ذلك . (٦١) .

نواحي الغموض في الوجود الفني

مع ذلك فإن من المستحيل أن يصل الجسد الذى يشهد به العمل الفني إلى نهايته ، فالن يبعث فينا شعورا بحالة من الوجود تتعدى ما تتضمنه الطبيعة ، والأشياء التى يستخدمها تشترك فيه ولكن اشتراكها هذا رمزى ومحدود بمحدود اشتراك الرمز في الطبيعة ، هنا يظهر الغموض النسبي في الحالة الوجودية للعمل الفني ، إذ أنه هذا العمل موجود في نفس الوقت بدرجة أقل وأكثر من أشياء الطبيعة ؛ أكثر بسبب السمو الذى يشوبه . وقد تحدثنا عنه . . وأقل ، لأنه بصفته عملا فنيا يحتاج إلينا لكي يتم وجوده ، وفوق وجوده حقيقة .

والوجود في هذا يرجع في الواقع إلى القبة . . . لكن ليست هناك قيمة، سواء أكانت جمالية أم غير جمالية إلا بالنسبة لضمير قادر على استقبالتها. لا شك في أن لوحة يتركها الفنان الذي نفذها، وظل هذا الفنان مجهولاً أو موضع الاحترار، أو تركها في غرفة مغلقة حيث لا يراها أحد . . . هذه اللوحة تظل عملاً فنياً، بمعنى أن مصدرها فن فنان معين، وأنها تظل بنفسها مصدر سعادة لأولئك الذين سيكون من حظهم اكتشافها، ويكون لديهم الذوق اللازم لتقدير قيمتها . فالفن لا يسكن فينا، ولسنا نحن الذين نقيم قيمة العمل حين لا نفعل شيئاً أكثر من أن ننظر إليه . ولقد هاجم الأستاذ جيلمون هذه الذاتية بقوة (٦٢) . فهو يرى أن العمل لا يوجد جمالياً إذا لم يكن موضوع تجربة جمالية، وقد كان الأمر هكذا خلال آلاف السنين بالنسبة للمصورين المصريين والنقوش البارزة في لاسكوت والتماثيل وهو جار . . . ولندكر على سبيل المثال لوحة تنثورية ظلت مخفية منذ قرون كانت تستخدم فيها كغطاء لأثنية قديمة واكتشفت أخيراً في كهف « بدروم » كاتدرائية ميلانو . . . فكم يكون من الحق القول بأن أجمل لوحة في العالم لا توجد إلا على حساب الذي يتأملها . . . وهي « تعود إلى السقوط في اللعم حالماً ينتهي الإعجاب بها، ولا تصبح إلا خرقه مليئة بالوان تشبه قطعة الخشب التي يخطط عليها المصور ألوانه ويمحو فيها فرشاته » (٦٣) .

مع هذا فاللوحة أو التمثال أو البناء الأثرى يتمتع بما يماهيه أخرى، إذ حق إن لم نعترف له بوجود جمالي يكون له وجود ملبوس، ثابت محدد . . . وحتى إن لم يكن إلا لوح خشب ذا شكل معين وسمك معين فهو موجود كما هو موجود له جسد . . . لكن ما حال القصيدة والقصة والمسرحية ومقطوعة الموسيقى؟

أين هي ؟ وما أهميتها ؟ وكيف توجد ؟ هل تعتبر القصيدة مجرد مجموعة علامات خطية مرمية على قطعة من الورق بنفس الطريقة التي يغطي بها السطح المسطح بألوان ليصبح لوحة ؟ لا .. فالألوان تتحدث مباشرة إلى الحواس ، في حين تتحدث العلامات الخطية فقط إلى الذين يعرفون كيفية قراءتها وتفسيرها . وهكذا يمكن القول إن قصيدة صيلية توجد بالنسبة لك أنت يا من تجهل اللغة الصيلية بدرجة أقل كثيراً من وجود لوحة من روائس حتى بالنسبة لمن يجهل فن التصوير .

من جهة أخرى ، ماذا يعني وجود قصيدة جوسلان (لاما رين) أو الحرب والسلام (تولستوى) أو الورق النشوان (رامبو) ؟ هل تعني نصاً مطبوعاً ؟ لكن هناك آلافاً من النصوص المطبوعة في الدنيا . وهل هي تعني مخطوطاً أصيلاً ؟ لكن ماذا تكون قيمة هذا المخطوط إن كان قد حرق أو مرق أو أكلته الديدان ؟ ثم إن العمل الأدبي الموجود في المكتبات العامة أو مخازنها لا يعيش إلا بحياة الظلام . إنه يرتفع إلى الوجود الحقيقي بفضل قراءته . ومادامت القراءة تحدث في الزمن فإن القصيدة أو القصة أو مقطوعة الموسيقى لا يمكن أن تكون حاضرة كلها في نفس الوقت . ووجودها لا يمكن أن يكون قدرها . هل نقول هنا إن له جسداً ؟ نعم . . . جأز لحداً إن هي قرئت ، بصوت مرتفع ، لكن ماذا إذا قرئت بالعين فحسب ؟ على أي حال فإن وجودها الجسدي لا يعادل وجود شيء ما . . . كوجود لوحة ما جسيمياً .

تبقى حالة الأعمال المسرحية والموسيقية ، وهي عديدة من حيث التفكير فيها لأن من الضروري لكي نجعلها موجودة قدر استطاعتها ألا نكتفي بقراءتها ، بل لابد أن يضمن تمثيلها أو تنفيذها ، فالوجود الفعلي لمسرحية أندرو ماك أولسيمفونية جوييتير لبوريس جود ونوف يحتاج لمعرفة الممثلين والمخرج

ورئيس الفرقة الموسيقية وعازفي الآلات، ويتبع من ذلك أن هذه الأعمال لا تمتلك جسداً وحيداً نهائياً عدداً، بل أجساداً متعددة ومؤقتة . . أو . إن صح القول وكما يقول الأستاذ سوربورد أجساماً كقطع الغيار، (٦٤) . . ولترك هنا النتائج التي تنتج من ذلك فيما يخص دور المدع والطبيعية ومصير الأعمال الفنية في مختلف الطبقات الفنية (٦٥) ولنتحدث فقط عما يخص موضوعنا ، وقصد به أن العمل الفني - رغم وجوده الرفيع - ليس هكذا . قائم دائماً . فالعمل الفني لا يتم خلقه إلا لكي يخلق من جديد ، ولا يبقى قائماً في ذاته إلا لكي يتجدد دائماً أبداً بالنسبة للمادة البشرية (٦٦) .

هل يعني هذا أن الفن ينتهي دائماً إلى الفشل ؟ لا أظن . . . وهنا أصبح لنفسي أن أتنازع والأستاذ نيدونسيل ، فهو يقول : إن الفن لا يصل إلى هدفه وصولاً كاملاً ، وتمنأل ييجامايون لا يستقي الحياة إلا في الحلم . . . لأن نيتنا إذ ذلك ليست شيئاً آخر غير إحياء المادة التي صنعتها بها أيدينا . أما إذا نجح التنفيذ نجاحاً مطلقاً، فإنه لن يكون إلا انبعاث جوهري كامل تحت أبطارنا (٦٧) .

في اعتقادي أنا ، لست واثقاً أن يكون لدى الفنان النية حتى ولو كانت لا شعورية - في منح الحياة والحركة لأعماله ، كما تفعل الطبيعة بالحيران والإنسان . . ولا أظنه يشعر بدوى من الألم إذا لم ينتج في هذا . فإن نحن طبقنا الفكرة على فن البناء ، لوجدناها عالية من المعنى . . . إذ لا يمكن أن يكون الحلم في البناء هو تشييد مبان تتحرك . أما في الشعر

وفي الموسيقى فإن لا أفهم أيضا أى نوع من الحياة ، يمكن أن يمنح للقصاصد .
 قصائد إلى هليتا . . أو السوناتا إلى كرتيزر ، وهى لا تمتلك هذه الحياة .
 أما عن النحات أو المصور ، فهل يكون مثلها الأعلى في هذه اللوحات
 الحية التى زارها في مسرح الشانليه أو القولى برجيير ، حيث تهبط بعض
 القائل من قواعدها وتخرج أشكال مصورة من إطاراتها وتشرع في الكلام
 وفي الرقص ؟ لا يمكن أن يكون الأمر هكذا ، اللهم إلا إذا دفعنا
 بالواقعية إلى أقصاها وقلنا إن هدف فن النحت — كما قال ديلا كروا — هو
 تصوير القائل وجعلها تسير بزئيرك (٦٨) . أنا إذا لا أفهم إطلاقا ما يمكن
 أن يحصل عليه فن النحت من أن يكون حيا ، ولا أدرك أصلا ما يمكن
 أن ينقص التنفيذ ما دام قد أنتج لوحات وتمائيل . أنا لا آسف على هذا .
 بل بالعكس . . لا آسف على ألا يكون التمثال تمثالا ؛ والأ تكون اللوحة
 إلا لوحة فحسب .

ويؤكد الأستاذ فيدونسيل أيضا أن العمل الفني ليس جوهرًا كاملا ،
 بل إنه يكاد يكون جوهرًا (٦٩) كما قيل عنه من قبل إنه من مركز شخصي
 تقريبا . فالحقيقة أنه ينتمى إلى طبقة الأشياء المصنوعة ، مثله مثل الفاكهة
 التى تصنعها الصناعة . . أو أى فن بالمعنى العريض لهذه الكلمة . لاشك أن
 هناك فروقا واضحة بين آلة ، أو من باب أولى ، أداة يدوية أو قطعة أثاث
 من ناحية ، ولوحة أو تمثالا من ناحية أخرى . فعندما يصور المصور لوحة ،
 أو عندما ينحت مثال تمثالا ، يرتبط الشكل ارتباطا وثيقا بالمادة ويتداخل
 فيها بعمق أشد من ذلك الذى يحدث عندما يقوم نجار بتجميع قطع من
 الخشب لصنع منضدة . ومع ذلك فإننا لا نحصل على جوهر حقيقي ،
 لا في الحالة الأولى ، ولا في الثانية . وتقصده بالجوهر ، إن «برفا عنه بتمبير

ماخوذ من أرسطو «طبيعة». فالمادة التي يصنع منها العمل الفني أو المنضدة كأن
طبيعي، أما أشكالها فهي ليست أشكالا طبيعية .

لهذا السبب لا ينتمى النتائج الصناعى الى نفس طبقة الكائنات ، الى
ينتمى اليها نتاج جيل ما . والمثل المعروف عن أرسطو هنا يوضح تماما
مذهبه ؛ ذلك اننا لو صنعنا سريراً من الخشب وقنا يدقنه في التربة ، فليس
من الممكن أن نأمل في أن ينبت هذا السرير . وعلى العكس من ذلك
فإن الطبيعة تلتج المواد الطبيعية بطريق الأجيال . ويمكن تعرف هذه
المواد بقدرتها على التكاثر المتعاقب (٧٠) . ليست هذه الحقيقة فكرة
شيلنج التي يعبر عنها بدوره في نص فلسفي آخر فيقول : « بعد أن يعطى
الفن للأشياء الصفة التي تعطيها بالطابع الفردي ، يقوم بخطوة أخرى فيجعلها
الرشاقة التي تجعلها محبة بأن يجعلها ألوح كالوكانت تحب . وفيما بعد هذه
الدرجة الثانية لا تبقى إلا خطوة أخرى ثالثة تعد لها الثانية وتوضحها
مقسداً : وهى أن تعطى للأشياء روحاً بفضلها لا تكفى بأن ألوح كما
لوكانت تحب ، بل لأنها تحب فعلاً .. وهذه هى الدرجة التي لن يصل إليها
الفن .

الجمال انفسى والجمال الطبيعى

إذا كان من المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده
ويرسبه في وجوده الجمالى ، وحتى من وجهة أخرى وفي حالات معينة
في وجوده الملموس الغير يقى فإن من غير الممكن أيضا فصله تماماً عن الطبيعة ،
بالعلاقة على التأكيد والتثبات والقصة والمرحبة ، ومن بابها أولى القصيدة

الشعرية والبناء الأثرى، ومقطوعة الموسيقى ليست بأية حال من الأحوال تصويراً للحقيقة ومهمة الفن هي أن يقول ، لا أن يعيد القول، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وأن يخلق لا أن ينقل . وهو لا يقلد الطبيعة، كما تعلم، إلا بطريقة في العمل . ومع هذا فإننا لم نؤكد التقاطعة بين عالم الفن وعالم الواقع إلا بقصد اتباع طريقة خاصة ، وبقصد القضاء على أخطاء لاتزال قائمة بشدة . ولقد حان الوقت لأن نبين العلاقة التي تربطها رغم عدم التماسك بينهما . ألم يسبق لنا أن اقترحنا حين تحدثنا عن التصوير التجريدي الفكرة القائلة بأن الفن الذي يتفصل انفصالا كلياً عن الطبيعة ويريد أن يقوم بناء على التجريد المطلق ، وفي هادش الواقع لابد وأن يصل إلى العدم ؛ وأن يفقد كل قيمة محسوسة وبالتالي كل قيمة فنية ؟ .

فلنؤكد إذاً أول الأمر أن الجدل ليس احتكاراً مطلقاً للفن . إن هناك جمالاً طبيعياً، ولذا ذكر أنه إذا كان بودليز يرى الطبيعة قبيحة، فإنه لا يراها هكذا إلا في إطار آراء الفلسفية تصوفية يطبقها مقدماً . فالأشكال التي تنتجها الطبيعة ليست بالجميلة دائماً وفي كل مكان . وقبلنا تكون مكتملة وهي تقدم بعض العناصر التشكيلية ... ولهذا نجد أن أنجر وهو وريث الأكاديمية في هذا يرى أن من الضروري كما فعل مثاليو اليونان القدامى في نحت تماثيلهم ، « تجميع كل الأجزاء الجميلة التي تتضمنها الطبيعة نادراً في موضوع واحد ، (٧١) . لكن القول بأن اليونان، وأنجر بدوره قد فعلوا هذا أمر يجب أن نشك فيه . ومع ذلك ، فالفكرة القائلة بأن من الجائز الجمع في نفس الصورة بين ما تقدمه الطبيعة في عدة كانتات تبين ضرورة وضع الجمال الفني في المقدمة وتفضيله على الجمال الطبيعي . ولهذا التفضيل

تبرره ؛ ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة ، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة ، بل إنها تنظم من أجل المحافظة على نفسها أولاً ، والمحافظة على نوعها بعد ذلك ، فالجمال إذاً عندما شيء ثانوي ، ينظم ، تبعاً لكافة أرسعوا ، إلى النشاط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب . أما الفن فهو على العكس من ذلك ، يستغل أشياء معينة ، جمالها هو حلة وجودها ، أشياء لا توجد إلا من أجل جمالها ، كل شيء فيها مدرك ومتجمع في أدق دقائقه من أجل إسماع أولئك الذين يعلمونه . ليس الأمر إذاً هو البحث عن الزيادة أو نقصان بين الجمال الجمالي (الفني) والجمال الطبيعي . فالفرق ليس فرقاً في الدرجة ، بل إنه فرق في النوع ، كما هو الشأن بين الشيء الذي تقدمه الطبيعة والعمل الفني .

مع ذلك فالجمال الطبيعي جمال أصيل ، والطبيعة لا تنتهي في هذه الناحية كما أكد أوسكار وايلد إلى محاولات غير مشرة أو إلى تجارب توت في مهبها . وليس من الصحيح أيضاً أن الطبيعة جميلة فحسب ، عندما زاهنا من خلال الفن ، أو ترجم في لغة الأعمال العادية من أجل نفس شذ بها الفن (٧٢) . فلكي تكون الفتاة رشيقة ليس من الضروري أن تخمرك أمامها في تمثال تافاجرا . ولكن يكون الوجه جذاباً لا داعي لأن تذكر صورة الباريسية أو شكل الملكة نورتيتي . إن الأشياء الطبيعية تكون جميلة وهي بعيدة عن كل مقارنة فنية . ليست انطباعات البسطاء من الناس — وأحياناً ما تكون حية جداً — ترجع في حب الجمال إلى الطبيعة البسيطة لا يكاد يكون هناك لإجماع بين الفنايين من حيث الاحتجاج — كما فعل رودان مثلاً — ضد الفسكرة القائلة بأنه مامن شيء جميل في الطبيعة وإن الطبيعة قبيحة دائماً ؟ .

(هـ) وقد رأينا وأثبتنا أن انجز كان يدرك الجمال القديم من خلال النموذج الحي إلى ويدرك اللوحة التي سهرمها مستقبلاً من خلال منظر الطبيعة .

إن هناك ولاشك رجالا ونساء ودواب ونباتات ومناظر على جانب من الجمال .. ولستأزید أن نذهب إلى حد التحدث عن هذا . فنقول إن الزهرة تسرع العين بألوانها ، بل باكتمال خطوطها لدرجة مدهشة ، تلك الخطوط التي زاما أيضا في بعض أوراق الأشجار وفي أقماع زهرة الفوجير الصغيرة . وقد يكون في النظر إلى عالم ماتحت الأرض بما فيه من حصى وقواقع وأجسام بللورية ما يكفي لتوكيد الثروة التنوعية الموجودة في الأشكال الطبيعية هكذا ندرك في الطبيعة ونحن أيضا لزاء العمل الفني نظاما واضحا للغاية ، دقيقا لأقصى حد ، يوجد بين أجزاء مجموع متكامل .

يتمين علينا ، وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن نلقى نظرة على نظرية مالرو فيما يخص تقطة البدء في الإبداع الفني : يرى مالرو أن « الحركة الأولى تأتي إلى الفنان من التأمل في الأعمال الفنية الكبرى » ، لا من منظر الطبيعة ، وتختلف هكذا رؤيته عن رؤية العسامة من حيث لأنها منذ بدئها تنتظم من طريق لوحات وتماثيل ... وبواسطة عالم الفن ويرى مالرو وأنه « كما أن الموسيقى يحب الموسيقى ، لا الكروان ، والشاعر الشعر ، لا غروب الشمس ، فإن المصور لن يكون هذا الرجل الذي يحب الوجوه والمناظر . بل هو أولا رجل يحب اللوحات » . وبهذا يصبح من الأمور ذات المغزى أنه ما من ذاكرة فنان عظيم يمكن أن يحتجز داخلها عنصراً يتولد من شيء آخر غير العاطفة التي تتحرك أمام العمل الفني كما يحدث الأدباء حال تمثيل مسرحية أو قراءة قصة أو قصيدة ... والموسيقيين ، الاستماع للموسيقى ؛ والمصورين تأمل اللوحة .. والذي يخلق الفنان هو أنه كان حساساً في فوته الأولى لزاء الأعمال الفنية أكثر منه لزاء الأشياء التي كانت مصدر هذه الأعمال ، بل وربما لزاء الأشياء فحسب ، (٧٣) وبالاختصار فإن مالرو يرى أن

الفن يصدر عن الجمال الفنى ؛ ولاتأتى الدفعة المخصصة من الجمال
الطبيعى . .

إن الحقيقة ، مع الأسف . تصبح خالية من المعنى لأن مى حارلت
استيعاب الشكل ولإبعاد الحقائق التكيلية . ولا شك أنه كدداً كبيراً من أهل
الفن يعمدون على أن العمل الفنى صدمة نهائية . . وقد كان للفنان كوريج
يصبح قائلاً أمام لوحة القديمة سيسيل لرافائيل : وأنا أيضاً . أنا مصور . .
لكن لنذكر أن موهبة بروسث مثلاً قد تولدت عن انطباعات الطفولة وسط
الطبيعة بدرجة أشد بكثير من تولدها عن قراءة الأدباء الذين أحبه .
ولنذكر أن غابات الورد فى كوميرى ونباتات العروس فى فيفون وشاطئ
معلبك هى التى جعلت منه قصصياً أعق وأرفع من مدام دى سيفنيه التى
كانت جدتها تثيرها وتدفعها الكتابة . . . وأرفع من بالزاك الذى كان
تقده فى الـ من وقد مضى عمره فى القراءة عاملاً على أن يصبح كاتباً . . .
لا شك أيضاً أن الموسيقى رجل يحب الموسيقى ، وأن المصور رجل يحب اللوحات .
تساءل بيكاسو ، من هو المصور؟ لأنه هاو يجمع مجموعته من اللوحات ويرسم
بفمه لوحات يحبها عند الآخرين ، لكن المصور يحب أيضاً غروب الشمس
والموسيقى الغندليب . ويذكر ديومى فى هذا أن رؤية شروق الشمس
أكثر فائدة من الاستماع إلى سيمفونية الرعاة ويقول لا تستمعوا
لى نصائح أحد . اللهم إلا الرياح التى تمر وتحكى لنا تاريخ العالم (٧٤) .
ولعل من السهل جداً أن نجتمع فى قائمة طويلة بين أولئك المصورين الذين أخذوا
على عاتقهم إعادة تصوير الطبيعة كما هى . لكن سيزان ، وهو الذى يشيد
وبصور الأشياء بطريق المخروط والدائرة والاسطوانة . . الذى لا يريد إلا أن

يعبر عن إدراكه الصغير هو .. في حاجة إلى أن « يذهب إلى المثير الطبيعي بانتظام . وهو يقول بنفسه : « إن كل شيء » في الفن بوجه خاص نظرية تطبيق بطريق الاتصال بالطبيعة ، (٧٥) . ولا يحفل ريدون الذي يعتمد على رؤية اليقظة أن من الضروري أن تبدأ من الواقع لتخطئه ، وهو يعترف بأن ما فوق الطبيعة لا يوحى له شيء ، وبأن الطبيعة قد أصبحت منبعاً وخبرة بالنسبة إليه (٧٦) وكذا الفنان التكعيبي لهوت . . الذي يتحدث هكذا قائلاً إنه لا يعرف شيئاً أجمل وأكثر تحريكا للعواطف من الشيء القائم الموجود (٧٧) . وهناك الفنان التيميري رولت أيضاً يقول إنك سوف تحتفى بكل ما يعيش تحت السماء ، (٧٨) ، في حين أن الفنان التجريدي بول كلى يختار مكانه في موضع أقرب قليلاً من قلب الطبيعة بما هي العادة . ويتساءل : « أكن هل أستطيع أن أكون قريباً منها ؟ » (٧٩) .

لقد قال شاتوبريان عن أدب القرن الثامن عشر — عدا كبار أدبائه : إن هذا الأدب كانت تنقصه الطبيعة دون أن ينقصه الشيء الطبيعي ، وليس الإخلاص لمظاهر الواقع والحياة هو الذي يبطئ العمل الفني وزنه من الحيوية والواقعية ، بل لابد من ربط أشد قوة وأكثر خفوتاً بجمال العالم حتى وإن لم يذكر هذا الجمال مباشرة . إن التناقض اللفظي والتناقض التشكيلي لينفلا ن أحياناً على النفس ، في حين تؤثر فينا دجاجة الأشجار ذات الجذور العديدة والآلاف من الأضغان ، فالتترك المصور التجريدي جـ. بازين يحدثنا عن هذا ليقنعنا . إنه يتساءل لماذا تحتفظ الأشكال التي أهدعها البدائيون

الى اليوم بقوتها وقدرتها على السحر إلا لأنها تنبع من العالم المختلط الذى يسبح فيه الفنان ولأن العلامات التى يستخدمها لا يمكن إلا أن تكون محملة بالحقيقة مما تكن قليلة القدرة على التصوير : إنها مثقلة بالحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية ؛ ذلك أن المشكلة ليست مشكلة التصويرى وغير التصويرى من عناصر الطبيعة ، فليس من المهم أن تكون اللوحة ، أو يكون التمثال ممثلاً أو غير ممثل لشيء ما . والأساس أن يتفهم المصور أو الممثل الحقيقة بصفاتها روحاً وجسداً ، ألا ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلاً للتمثيل التصويرى . وإذا لم يحدث هذا ووقف الفنان فى خيلاء داخل دائرة مغلقة فإنه سوف ينكر قيمة الإنسان ، وهى بيمينها قيمة الفنان . أن يكون العالم فى مواجهتها إلا دنوا من سوق كبيرة تحوى الكثير من أشياء مختلطة وتأخذ منها ما يزيد وترك ما لا يزيد ؟ وهل يكون هذا العالم بمثابة ملابس يجدر بنا أن نتخلص منه ؟ لا ، لأنه يلتصق بجسداً ، ولأنه بالنسبة لكل منا بمثابة بشرته . وهكذا لن تكون لنا حرية الرفض أو القبول ، فرفض العالم الخارجى معناه رفض الإنسان لنفسه ... ومعناه الانتحار (٨٠)

• ومن بين الأشياء التى ندعونا لقبول هناك جسم الإنسان ، وهو يشتمع بامتياز لا يحتمل المناقشة ومنا يعلمنا أفلاطون أن جسم الإنسان يحوى ويخلص الجمال التشكيلى كله ، بل وحتى الجمال الحسى كله بوجه عام ، كما لو كانت الصورة الجانبية لجرة ما أو جانب مضية ما أو خط الميلوديا .

شيئاً جيلاً يرجع جماله إلى التشابه بينه وبين جسم الإنسان (٨١) قد تقول إن أفلاطون قد عاش في عصر سادس من النحت.. عصر لم يكن يستطيع الإنسان فيه أن يعرف مقاييس الأشياء بسهولة . لكن ألا تزال نظريته هنا موضع الانتباه ؟ الحقيقة أن شعورنا بالجمال — لا الطبيعي لحسب بل كذلك الجمال الفني — يرتبط دائماً بشكل جسمنا وبطريقة سيره.. ويدين هذا الشعور جزئياً بكونه ماعو عليه ، فكل شيء يحدث كما لو كان جسم الإنسان جيلاً بذاته ، وكما لو كان ما يبقى بعد ذلك — أى الأعمال الفنية جيلاً لأنه يتفق وإياه ، فإن نحن بحثنا عن التوازن أو التناسق عرضاً ، فذلك لأن جسم الإنسان ، كما لاحظ باسكال ، متناسق أفقياً . وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الأوزان أو بعض الأوزان خاصة فذلك لأننا نحمل في جنباتنا دقات فردية أو حتى ثلاثية . . دقات القلب والدمتين . أليس الجهاز القياسي الذي يوجد في جسمنا هو الذي يساعدنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته ، والذي ينظم أحجامه وعدده الطول الطبيعي للجملة الخطائية ؟ ألا يتعين على المنحنيات والنسب ، لكي تكون متناسقة ، أن تأخذ في اعتبارها حتى ولو بشكل غامض ، بشكل جسمنا ؟ إلتنا لن نفهم النحت التجريدي ، وحتى أشد أنواعه وضوحاً ، كفن آرب مثلاً . . لن نفهم إلا من خلال منحنيات المرأة وقطع الحصى والحجارة (٨٢) وحتى فن البناء ، وهو من أبعد الفنون عن الطبيعة ، يحتفظ ببعض الانعكاس الذي يصور جسم الإنسان . يقول أوبالتيوس (فاليري) إن هذا المعبد الرقيق صورة رياضية لإحدى بنات كورنثية أحببتها كثيراً... لأنه يصور في دقة

تلك النسب الخاصة التي يتصف بها جسدها . . . جسدها الذي يرد إلى ما أخذته منه . . . وإذا فإن هذا المعبد يحوى رشاقة لا يمكن تعطيلها . . . تشعر إزاءه بوجود شخصي . . . هو الزهرة الأولى لامرأة ما ، وتناسق كائن جذاب (٨٣) لهذا أيضا نرى أن التصميمات الهندسية الخاصة والهوى العجيب الذي يتبعه أنصار التصوير المسمى البقعة لا تتفق والحقيقة الإنسانية . إن من غير الممكن على أى حال أن يكون جسم الإنسان وهو العمل الفني الأكبر للطبيعة، ومعه الطبيعة نفسها، أن يغيب تماما عن الاعمال الفنية الكبرى للفن الإنسانى .

المجزوء الثالث
فلسفة الفتن

إن ظواهرية الفن هي وصف التجربة الجمالية . أما فلسفة الفن فهي التفكير في هذه التجربة، بقصد تحديد طبيعتها ومعناها وماذا قدر للمستطاع .
ألم نلاحظ منذ بدء هذا البحث أن الأهمال الفنية ونشاط الفنان تخلق مشكلات
تتعدى إطار التعليل الإيجابي ؟

هنا نحن أولاء نتوقف حال دخولنا إلى حلقة البحث . يقول باير :
يا علم الجمال ، احذر من فلسفة ما وراء الطبيعة .. ، والفن لا يمكن شرحه
بالفلسفة ، فإذا كان له مذهب ما فإنه لن يكون شيئا آخر إلا فلسفة
النجاح ، (١) . ليس العمل الفني أصلا شيئا مرميا ؟ ألا يقع تحت
إدراكاتنا بصفته وتجميعا لتأثيرات .. تجميعا رمزيا إن شئت ، ولكنه تجميع
لتأثيرات .. ، إنك تفش نفسك إن أنت بحثت فيه عن معنى يقوم
فيما وراءه ... لا شيء . فيما بعده ، وما علم الجمال العقلي إلا علم جمال
الأشباح يتنذى من أكاذيب تجميعية وجولات حول موضوع ما ،
وتكرار لفظي لحسب توحى بها كلها تشابهات كاذبة . علينا إذا أن نتجمل
في « نزع الصفة الفعلية عن علم الجمال » ، وعلينا أن تقطع أوصال المثالية
الجوفاء التي يختال فيها هذا النوع من علم الجمال ، ونأخذها بأيدينا
بقوة إلى الواقعية ، وإلى « هذا الشرح الذي يعود إلى الشيء مجرد خروجه
من الشيء » . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من عدم تحويل الموضوع
إلى حجة خالصة لتبرير الأمور بناء على التفكير لحسب (٢) .

لطالما ضل علم الجمال ، مؤكداً ، في مناهة بحوث الفكر الجوفاء .
لكننا لانرى ، هذا هو اعتقادنا ، سببا كافيا لمنعه إلى الأبد من أن يدور
حول التفكير ، وأن نعمل تفكيرنا فيه . أليس معنى تحديده بشرح الأحوال
الفنية شرحا علميا أو شبه علمي لحسب في إطار ضيق ؟ وما من شيء يمكن
إدراكه عقلا ويؤخذ في الاعتبار فقط ... إن كل شيء يمكن إدراكه
حسا . لكن لماذا يوجد الشيء ؟ ولماذا صنع ؟ ولماذا أراد المبدع أن

يصل إلى هذا «النجاح» بأى وسيلة؟ ولماذا نحمد فيه كل هذه اللذة؟ إن الفنان لا «يتفلسف» عندما يعمل. فليكن... لكن هل يكون هذا سبباً في ألا تفكر فلسفياً إذا كان عمله يدعونا لهذا؟ بالاختصار نحن قوم متفقون على ألا «نبحث في علم الجمال إلا في المشكلات التي يلقى بها أمامنا». لكن لا ينجم عن ذلك «أن كل مشكلة لم يبحث فيها الفنان فعلاً يمكن أن تكون مشكلة غير حقيقة» (٣).

إذن من الضروري ألا تفكر فلسفياً، فإن من الضروري أن نستمر في البحث بطريق الفلسفة. وطريقة الأستاذ باير تتضمن مذهباً معيناً للفن، فهي تتضمن إذاً فلسفة معينة.. يعطى فيها الأسبقية للقيمة على الكائن، وبالتالي لقدرة الإنسان على خلق القيم. ولقد سبق أن عرفنا القارىء رأينا في هذا، والفكرة التي نحن بصددنا الآن تتميز بأنها تضع المناقشة في مجالها الخاص بها، والفن قيمة، ومن هنا فهو يفرض علينا أن نضعه في مواجهة القيم الأخرى، ومنها الدينية والأخلاقية والعلمية... نقصد القدسية والخير والحقيقة... وقبل كل شيء يجب أن نضعه — أى الفن — في مواجهة هذه القيمة التي تمثلها في أعيننا حياتنا وعواطفنا ومشاعرنا ومثلنا العليا مهما يكن نوعها... والتي تحدد نشاطنا.

الفن والدين

الفصل الأول

يرى مؤرخ الفن الكبير ، د. مال ، في الكاندرائية القوطية مرآة أمينة تعكس إنسان العصور الوسطى ، مرآة لاهوتية تعلن بفضل رسوماتها المذاهب التي تستند إليها المسيحية ... ومرآة تاريخية تقص المراحل الرئيسية لحياة شعب الله ... ومرآة دنيوية تعكس معلومات ذلك العصر عن الفلك ودورة الفصول وعادات الحيوان ومشكلة الأفاق العليا البعيدة . ومرآة أخلاقية تصور الرذائل والفضائل ، كما تصور القديسين الذين قادوا معركة الخير والملائكة الذين يسندون جنباكتنا ، والشياطين التي تغرينا ، ثم أخبرا العقاب والثواب في الدنيا والآخرة والجنة والجحيم .

من الممكن دون مبالغة أن تتوسع في نطاق وجهة النظر هذه ، باعتبار الإنسانية جميعها هي التي تنعكس في مرآة الفن ، وعلى أنه مامن ناضجة من نواحي وجوده المتعدد النواحي والأشكال إلا وصورها العمل الفني ، بل وحتى العمل الفني الأعظم . وما من حضارة مرموقة إلا وساعدت الونائق الفنية على إعادة تصويرها في حالة عدم وجود وثائق من نوع آخر . على أن الشعر والتصوير والنحت وفن البناء تشهد جميعاً شهادة مؤكدة على ما صنعته الإنسان وما فكر فيه وما خاف منه وما آمن به . كل شيء في الفن موجود ، فن آلام الحروب إلى أعمال السلام إلى الحب والموت .. إلى الآلهة واللعب . على أنه لا ينبغي أن ننسى ، إضافة إلى هذا ،

أن الفرد يعبر عن نفسه في الفن بقدر ما تعبر الجماعة عن نفسها . وهذا منذ نشر بكياله وبوجوده . فكم من شخصيات فريدة من نوعها ، قوة أو بآسة كان من الجائز أن تظل مجهولة أو غير معروفة تماما إن لم تكن قد تركت تاريخ حياتها أو اعترافاتها أو مذكراتها لتقول : هأنذا الإنسان كما كنت .

ولقد تعلمنا رغم هذا أن نحذر من استخدام استعارة المرأة ، وليس هنا مجال للتدقيق في أنواع الخيال التي يضمها الأدب الشخصي ، وبكفي أن نذكر القارئ . أني إذا كنت أصور نفسي بنفسي ، فإنني لن أستطيع أن أصور بدقة تامة ذلك الإنسان الذي هو أنا . هل أستدير إذا نحو الحقيقة الخارجية ؟ إن الصورة التي سوف أقدمها عنها هي الأخرى سوف تكون محورة قليلا أو كثيرا ، بناء على نظرتي لها ، أو على التقليد الذي أتبعه غير أن الفن يريد أن يكون على أكبر قدر من الموضوعية لا يمثل الأشياء كما هي وإلا انفصلت عنه صفة الفن . فهو يحورها ويحاول رفعها إلى مرتبة هليا ويصبغها بصيغة لم تكن لها من قبل يبحث إذا عن الإنسان في الفن ولسوف تجده فيه لأنه يعيش في داخله . لأنه يعيش فيه كما يعيش في الحياة العامة ، ومع ذلك فإنه يختلف عن سابقه إذا ما دخل إليه هذه هي آلات الحصاد والبذر وجمع الأعناب تجدها كلها ممثلة بصورة ما ، بعد أن يكون الشعور قد غير منها . إننا لانعترض هنا على ما قاله الأستاذ باير من أن « جميع القيم البشرية تصعد قطعاً في سماء الفن ، ولكن الجمال الذي يصبغها يصبح من نوع آخر ، وما هذا إلا تقييم للقيم » (١) .

يقص علينا بروست في صيغة « فكتة » ، خيبة الأمل التي أصابته عندما التقى لأول مرة بشخص « رجوت » ، وقد كان يتوقع أن يرى « مرتلا رفيقا قد أبض شعره ، فرأى « شابا جافا صغير الحجم قصير النظر له لحية

سوداء وأنف أحر على هيئة قوقعة . لم يكن هذا المنظر إلا إنذارا . وقد سبق أن قلنا إن في هذا قطيعة بين أشد ألوان الفن واقعية والرجل الواقعي . هناك أيضا قطيعة بين الرجل الذي يصور اللوحات أو ينحت التماثيل أو يكتب القصص وقصائد الشعر ، وبين الرجل الذي يأكل ويشرب ويبكي ويضحك ويعيش كواطن وكزوج وكأبويحصل على مقعد في البرلمان ويذهب للصلاة في الكنيسة . وقد يشابه الرجل العادي بالفنان أحيانا لدرجة التطابق الظاهري . وأحيانا أخرى على عكس ذلك يختلفان اختلافا تاما لدرجة التباعد الأبدي بينهما . ومن هنا تظهر بعض المشكلات التي تتعلق في آن واحد بعلم الأخلاق والنقد . فإلى أي درجة تكون معرفة الإنسان شيئا لا غنى عنه لمعرفة العمل الفني ، وبأي معنى يصبح صحيحا أن الإنسان يضع نفسه في عمله ؟ كيف يعمل الرجل العادي والفنان كل إزاء الآخر ؟ وهل تكون القيم التي يتابعها الأول قادرة على الاندماج في القيمة التي خلقها الثاني ؟ وإذا كان الفنان يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا الرجل العادي فبأي شرط ؟ المفهوم أن الرد على هذا يختلف باختلاف طبيعة كل ، وطبقا للفكرة التي يتبعها كل عن الفن . وبهذا فإننا لن نبحث عن حل يصلح لجميع الحالات ، ويصبح هدفنا لحسب فتح بعض الآفاق وصياغة بعض المبادئ . ، وبوجه خاص القضاء على كل سوء فهم .

نراهم

إنها لفكرة عادية ، معروفة منذ سانت ييف ، تلك التي تقول بأن العمل الفني الذي يبدعه شخص ما يمكن فهمه وشرحه عن طريق حياة هذا المبدع نفسه . فقد قضى سانت ييف على طريقة النقد العتيقة التي تعتمد إلى جمال العمل ، وأحل محلها الطريقة التاريخية السيكلوجية المستندة إلى صاحب

العمل . « في مجال التاريخ والنقد الأدبي يلوح لي أنه ما من قراءة أكثر ترفيها ولذة ، وفي نفس الوقت ، مليئة بالحكم بأنواعها المختلفة ، من تاريخ حياة كبار الرجال . وقد كتب جيد : إن الأدب ، والإنتاج الأدبي بالنسبة إلى لا يتميزان . . . ولا ينفصلان عن الإنسان ، وأنا أستطيع أن أتذوق العمل الأدبي أو الفني ، لكن من الصعب علي أن أحكم عليه حكما مستقلا عن معرفة الإنسان الذي كتبه . وإن أقول عن رضا : « تلك الثمار من ذاك الشجر ، فدراسة الأدب تؤدي بطبيعة الحال إلى دراسة الأخلاق » ، (٣) .

يجب إذاً أن نعود إلى الإنسان ، ، لأن الشيء الذي عاشه هو مصدر وحيه ، والأحداث التي أثرت فيه ، أي تجاربه التي طبعت به : حبه وكرهه ، وفشله وانتصاره ، كلها تحدد ما يكتبه من حيث الشكل والفكرة . عليك بالتالي أن تصعد قدر استطاعتك إلى أبعد حدود الماضي الذي عاشه الكاتب ، وانتبه إلى تعليمه وإلى البيئة التي كبر فيها ، واتبعه خطوة خطوة ، وانظر إليه وهو يسير في الطريق وفي قاعات الاستقبال والنوادي والمسارح واصطاحه عند الوزير ، وعند مسجل العقود . وعند عشيقته . اسأل أولئك الذين رأوه وسمعوه . . أصدقاءه وأعداءه وخادميه . وكلما عرفت شيئاً عنه كانت لديك الفرصة لتمسك بمفتاح قصائد شعره ولوحاته وموسيقاه وقصصه . فالتأنيد الكامل هو كاتب تاريخ حياة من يتقدم .

ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاحها طبعاً ، وما من أحد في حالات كثيرة يستطيع أن يستغنى عن اللجوء إليها ، وليس من العبث أن تعرف ما كانت عليه طفولة « روسو » وشبابه الأول لتفهم أعماله ، ولا طفولة وشباب شاتوبريان لتفهم « رنيه » . وقصيدة « البحيرة » لا تنفصل عن حب لا مارتين لشقيقته أيلفير ، كما أن « الليالي » ذات صلة كبيرة بالعلاقة المائجة بين موسيه

وجورج صائد . وتاريخ حياة بالزاك يضىء لنا بضوء نفهم منه لاقتصاد
«لوى لامبير» ، «سيرافيتا» ، بل كذلك «البحث عن المطلق» ، «الزينة
في الوادى» ، «الآوهام الضائعة» ، «الآب جوريو» . وهاك شخصية
جوليان سوريل ، تدن بالكثير لكاتبها ستاندال ، فهى تسجل كراهيته
لرجال الدين ، وجهه لنا بليون ، وخجله المشوب بالجرأة ، وإفراطه فى حب
السعادة . وهاك دوستوفسكى يمد لذة بذينة فى وصف انطباعات محكوم
عليه بالإعدام ، لأنه سبق أن عاش بنفسه لحظات مرعبة حين حكم عليه
بالإعدام هو . وهناك أشعار من بودلير وفرلين ورامبو يمكن أن تظل سرا
مغلقة إن لم نعرف هذا العنصر أو ذاك من حياتهم الخاصة . ونصف ديوان
«موسم في الحجيم» لرامبو يمكن أن يكون نوعا من قفاية لمن لا يعرف
الحياة الخاصة لمؤلف ما . لا داهى إذن للإكتار من الأمثلة ، ولا لدفع
الأبواب المفتوحة التى لن تفكر ، لا أنا ولا أنت فى إغلاقها .

مع هذا فإننا نأسف أن من هذا الباب قد دخل نوع من أنواع الأدب
لم يكن للأدب والفن فيه أى ذكر . تاريخ حياة الفنانين ؟ يعلم الله أن لدينا
منه الكثير ، ومنها ما هو عظيم جدا ومفيد للغاية ، ومنها ما هو أقل درجة
فى الفائدة والعظمة . . . وهاتئذا نقرأ فى واجهة المكتبات «حياة فلان
المليئة بالأحداث» . . . وإلى جانبها «المصير المائل لفلان» . . . فهل
يتعرف سائت ييف على البيض الذى فقسه من خلال هذا النثر المثير
الذى لا يرمى إلا إلى جذب الجمهور وتعلق ذوقه لما هو غريب أو مؤلم
أو فاسد ؟ ذلك أن الفنانين «وحوش مقدسة» ، وما من مصور أو شاعر
يحترم نفسه إلا وكان «ملمونا» فى الكثير أو القليل . . . لكن ما هذه
القصص المثيرة التى تفسج حولهم ، وقد وضعت فى اعتبارها كل شذوذ
سيكولوجى ؟ إن الاهتمام الذى توليه للفنانين ، وأسفاه ، اهتمام لا تبرر له
غير لفت النظر لحسب . . .

ولقد مر علم التحليل النفسي بنفس الطريق الذي مرت به تلك الطريقة التي تدعى بضرورة جمع المعلومات . . الطريقة التي كان يجب علينا أن نطلق عليها الطريقة الفضولية، تلك التي يقع الفنان فريسة لها من أجل انتصار رؤوس متوجة، ونجوم تظهر على الشاشة، يقول مالرو إن المصور الوسطى كانت تحمل حتى كلمة « المصور »، وكان عصر النهضة يدرس المصور كما يدرس الشخصيات الشهيرة الأخرى . وكان فن الفنان وشخصيته شيئين مختلفين، وحل على هذا التمييز ربط بين الموهبة والسر، فإذا لم يرق أحد بإخضاع وسائل الحرب في حملة نابليون على إيطاليا، وربطها بخيانة جوزيفين لزوجها، ولا بربط التعديل الذي جرى على معادلة ماكسويل بمجازفة قام بها أينشتاين، فإن كل شخص مستعد لإيجاد الرابطة بين المصور جوياء ودوقة ألبا ليجعل منها مفتاح فن التصوير كما مارسه جوياء . . إن عصرنا يؤمن بالأسرار التي يكشف عنها (٤) .

على أن المبالغة في مبدأ ما لا تفند للبداً نفسه، وطريقة البحث في العمل الأدبي من خلال حياة صاحبه لا ينبغي أن تكون موضع الاحتقار بسبب سوء استخدام البعض لها . . على أنه يجب أن تظهر رابطة بين الإنسان والفنان، وبين حياته وعمله . هذه الرابطة، بلوح أنها لن توجد أصلاً . . فكبار المؤلفين الهزليين بوجه عام لم يكونوا من أهل المرح، وقد كان كورني مؤلف تراجيديا البطولة، بطلاً في كتابة مسرحية البطولة بحسب وبرناردان دي سان بير لم يكن يتصف بالحساسية العاطفية التي صورها، بل كان مجازفاً مليئاً بالشكوك والنفاق، محباً للمراك، متسفاً بخشونة الطبع . . وهو الذي مد خيطاً ليصك به سانت ييف، تمكن به هذا الأخير من أن يقول عنه : « إنه (أي سان بير) أشد الأمثلة قدرة على بعث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعمله . . . وكما أريد أن أعوه من خيلتي، (٥) .

وعدم التوافق بين العمل وصاحبه قائم أيضاً عند المصور «واتو» .
 فقد ولد «واتو» فلينكيا أكثر منه فرنسيا وعاش معظم حياته القصيرة في
 أشد حقبات حكم لويس الرابع عشر فقرا ، وكان قبيح الحلقة ومرحبا
 خجولا . . . فكيف والحال هذه أصبح مصورا لأجل نواحي حياة الرعاة
 ولأعياد الربيع ورحلات إلى جزيرة الخيال «سينير» وملذات حياة قصر
 لويس الخامس عشر؟ وهل يمكن أن تصور أن كتاب «العلاقات الخطرة»
 قد كتب بقلم ضابط من فرقة المهندسين عاش أقرب إلى الرواقية منه إلى
 الفجور له بيت سعيد ، وهو زوج مثالي يكتب آخر خطاب له ليوحي
 «الفصل الأول» (نابليون) بزواجه وأبنائه الثلاثة خيرا . . وماذا نقول
 لنختم القائمة عن شويير وقد كانت موسيقاه الحزينة تفرق في رقة صوفية
 لتتقدم الفتاة الشابة وللبوت . . إنها موسيقى لا تتفق كثيرا وحياة شويير ،
 هذا الشاب السميك الذي يشبه كثيرين آخرين ، والذي لم يعرف إلا نجاحا
 ضئيلا في حياته ، وضجرا عاديا ، وملذات سهلة ، وحبا بالسا يلوح أنه نسبة
 بسرعة . . . والذي مات ضحية حادث ؟ .

الواقع أن العلاقات بين الفن والحياة متباعدة للغاية ، فالفن يزدهر أحيانا
 مع الحياة ، وأحيانا أخرى يتضح بعيدا عنها . وقد سبق أن لاحظنا أنه
 غالبا ما يكون الفن تعويضا ، فيقدم طرفا من الحياة أو رد فعل إزاء ما لدى
 أولئك الذين خائنتهم الحياة . . . والحالات التي يلعب الفن فيها دور للتنفيس
 ليست بالقليلة ، حيث نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته ، لأن ما مر
 بحياته قد أخذته الرقابة الفردية أو الاجتماعية وظل مكبوتا . مثال ذلك
 دون جوان الذي عاش في أشيلية من مجازفات الشاب الذي يغري الفتيات
 ولم يكن في هذه المجازفات ما يحتمل أن يكون عملا فنيا ، لكن تيرسو وموليير
 وموزار وديلاكروا وغيرهم عرفوا كيف يستخلصون من هذه الشخصية
 أعمالا فنية رغم أنهم لم يعيشوا كما عاش دون جوان . بل إن من المحتمل

لهذا السبب أنهم شعروا بالحاجة إلى تصور « المدونجوانية » في فهم . . .
 وربما كان بارون وحده هو الذي كان في نفس الوقت النموذج والمصور لهذه
 الشخصية، لكن لم يلحظ أحد أبداً أن الصور التي رسمها الفنانون لأنفسهم
 كانت أحسن ما عرفنا ، (٦) . وأحيانا يكون الفن أيضاً مجرد ترويح
 أو هروب يساعد على نسيان مشكلات الحياة الواقعية . كبيرها وصغيرها .
 مثال هذا أن يتهوفن كان فريسة لمتاعب ومشكلات شديدة في اللحظة التي
 أُلِف فيها هذه « الاندافات » المادئة . ولقد كتب فاليري أيضاً « الآلهة
 الشابة » وسط آلام الحرب، وقال في هذا : « لم يكن عندي أى هدوء في
 النفس ، ولذا فإني أعتقد أن هدوء العمل الفني لا يدل على هدوء الفرد
 نفسه ، وقد يحدث على عكس ذلك أن يكون الهدوء نتيجة مقاومة مشوبة
 بالقلق ومختلطة بقلق عميقة وتستجيب انتظارات اللصائب دون أن تمكسها
 في شيء » (٧) .

وإذا لم يكن الفن يستق لأصوله إلا من الحياة ، فإن من المستحسن أن
 نعيش لأقصى حد من الزمن حتى نعبر عن أكبر قدر ممكن منه ، لكن
 الحقائق لا تؤكد صحة هذا ، والذي يبدو حقاً هو أن الفن والحياة يتنازعان
 الفنان ، وعلى الفنان غالباً أن يختار بينهما . . وفي محاولته الاختيار يشعر
 بالآلم والتزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله وضرورة أن يعيش . ويقول
 أوسكار وايلد : « كل ما نريعه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » .
 كما يقول جيد : « ما دام الإنسان مشغولاً بالحياة ، فإنه لا يجد وقتاً للكتابة » .
 ولذا ينكر ديتر ما بفعل بعض المؤرخين تقليدياً من نسبة « ساتير يكون »
 « إبيترون » الذي يذكره تاسيت ، والذي أضى « كوفاديس » عليه صفة
 شعبية . وقد قيل إن بتيرون هذا كان قصلاً ، ثم قصلاً عالياً لنيرون قبل
 أن يصبح صديقه المختار والشخص الذي يشهد له على أناقته ويعد له ما يلزم
 لأعمال الاستهتار . ويلوح أن الكتاب المذكور ، الذي لا نعرف منه إلا

بعض الحكام ، كان ضحكا ، ولذا فليس من الممكن أن يكون إلا ثمرة مشاهدة مستمرة وجمعا دقيقا للوثائق واعتقد أن موظفا كبيرا ، اختص بإقامة الحفلات وإعداد الملهيات ، وانصف بالكبرياء والخيلاء المسعورة والاستهتار الديني لن يكون قادرا على تأليف هذا الكتاب ، حياة الملهيات لن تترك للإنسان وقتا ولا حتى بعض القصص القصيرة . . والنظرية القائلة إن شكسبير لم يكن إلا المستشار سيكون بنفسه تعتبر من أعجب وأخطأ النظريات التي تتولد في عقل باحث . إن في هذا إنكارا تاما لعمل الإبداع الفني ، إذ لا يمكن أن يكون الإنسان في آن واحد وزيرا عظيما وكتابا كبيرا . ولا بد أن يترولفوس أريتر الحقيقي ، مؤلف « سائيركون » كان رجلا ضحكا ومخلوقا مهملا يعيش في الظلام ، فقيرا ، أو ابن عبد حتى أو موظفا حقيرا . على أي حال ، مات في فراشه ، لا في حوض ماء الحمام في سن الخامسة والستين تقريبا (٨) .

وما هو ذا ميريميه ، الذي يشبه رينان ييترون ، لم ينتج العمل الأدبي الذي كان شباها يعد به . . . أليس من الجائز إذا أن يكون ميريميه قد شغل لدرجة كبيرة أيام شبابه بوظيفته كمفتش الآثار التاريخية ، وكمضو بمجلس الشيوخ وكرجل من رجال القصر ؟

قد يقال لنا إن حياة كبار الفنانين وحدها وفي ذاتها كانت قصة أصبحت في ذاتها عملا أدبيا خصباً . لكن ما قيمتها هذه الحياة وفي حياة كنهت من هذا النوع ؟ على كل فهما يكن الفن مصورا دقيقا للحياة فإنه لا يمكن أن يحتل بها ، وأن يصبح اختزالا أو تقصلا لها . ولهذا فليس من المهم كثيراً أن يستنشق الفنان الحياة أو يرتشف منها ارتشافا ، أو أن يعدل عن ذلك ، ويجب ويكفي لكي يضع عمل فنان أن يكون قادرا في اللحظة المواتية أن يقف إزاء حياته الخاصة على بعد كبير ، وأن يعتمد عنها إن صح القول لينظر إليها . يكتب بودلير فيقول : « إن الفنان لن يكون فناثا إلا إن كان مزدوجا ،

ولإ إذا لم يكن يحفل أى ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة (٩) ، وبفضل هذا الازدواج يستطيع أن يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل ، ومادة يستغلها استغلالاً جمالياً . وبفضل الازدواج أيضاً يتم التحول الذى يغير قطعة الرصاص القبيحة لتصبح ذهباً خالصاً ، وتتحول الفحمة القاذرة إلى شعلة لامعة . ويذكر ريفردى ، أن الشعر بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة للخشب . تخرج منها وتحوّلها ، (١٠) وكانت جورجيت لوبلان « موحية » الكاتب ماثرلك تعتقد أنها أدبية قصصية ، لأنها كانت ذات طبيعة تحت المجازفة ... 'ياله من خطأ شنيع.. لا لأنها كانت تحب الحياة لدرجة مبالغ فيها ، فقد كانت الأدبية اندى نواى بنفس القدرة ، بل لأنه كان ينقصها الإلهام الداخلى والقدرة على تصوير حياتها تصويراً « منظرية » ومعاملتها كوسيلة لتنفيذ العمل ، تلك القدرة التى تسمح لبطلة الرواية أن تؤلف رواية هذه البطالة .

لقد وصف بروس وصفاً رائعاً ذلك الفرق الوظيفى الذى يدخل القطيعة بين الرجل المادى والفنان ، أو بين الحياة والفن ، فقال : « إن العبقرية ، بل وحتى الموهبة الكبرى ، تأتى من القدرة على تحويل العناصر العقلية ونقلها إلى العمل الفنى ، أكثر من أنها تأتى من هذه العناصر نفسها ، فلكى تسخن سائلاً بمصباح كهربى ، ليس من الضروري أن يكون للمصباح قوى الضوء قدر المستطاع ، بل أن يكون مصباحاً يستطيع تياره أن يتوقف عن الإضاءة ، وأن يعطى حرارة بدلاً من الضوء . ولكى تنزّه فى الهواء الطلق فى المرتفعات ليس من الضروري أن تكون لديك أقوى سيارة ، بل أن تكون سيارتك قادرة على تحويل قوة سيرها الأفقية إلى قوة صعودية .. دون أن تستمر فى السير على الأرض وقطع الخط الذى تتبعه رأسياً . ونفس الشيء بالنسبة لأولئك الذين يقتنون أعمالاً تدل على العبقرية ، فهم ليسوا نفس الأشخاص الذين يعيشون فى أكثر الأوساط

رقة ، أو الذين يتحدثون أجمل الحديث وتكون لديهم أوسع ثقافة ، بل هم الأفراد الذين لديهم القوة والقدرة على التوقف عن أن يعيشوا لأنفسهم ، وعن أن يجعلوا من شخصيتهم ما يشبه المرأة بحيث تنعكس فيها حياتهم مهما تكن تافهة ، مادامت البقية تنلخص في القدرة الانعكاسية ، لا في الصفة الذاتية للمنظر المنعكس ، ففي اليوم الذى استطاع فيه بيرجوت أن يبين لعالم قرائه قاعة الاستقبال ذات الذوق الردى الذى كان قد أمضى فيها حياته ، والأحاديث غير المستحبة التى كانت تجرى بينه وبين إخوانه . . فى ذلك اليوم صعد بيرجوت لدرجة أعلى بكثير من الدرجة التى كان عليها أصدقاء أسرته ، الذين كانوا إلى ذلك الوقت أكثر نكته وامتياراً . . لقد كان هؤلاء الأصدقاء يعودون إلى قصورهم فى سياراتهم من طراز «الولس رويز» ، وهم يبدون بعض الاحتقار لبيرجوت الحقير فى نظرهم ، ولكنه كان فى تلك اللحظة ، قد صعد فى طيارته المتواضعة . . . وطار فوق رؤوسهم ، (١١) .

على كل ، حتى فى الحالة التى يجد فيها النقد المبني على حياة المؤلف قبولاً ، فإن الفائدة التى تعود منه محدودة ثانوية ، فنحن لا نعرف شيئاً عن وميروس ، ولا نعرف إلا القليل جداً عن فرجيل وهوراس وشكسبير ، فهل نقصم شيئاً من جهلنا بحياتهم ؟ ليس هذا يؤكد ، بل ربما كانت أعمالهم الأدبية أنقى وألمح وأمتن لأنها منفصلة عن أولئك الذين أنتجوها . والعيب الذى تتطلب عليه ضرورة معرفة حياة الفنان تلخص فى أنه يحول الانبعاث عن العمل نفسه ويركزه فى المؤلف ، ويخفى الشيء المكتوب لصالح الكاتب ، ويخفى الكاتب نفسه لصالح الرجل فى حياته العادية ، لا فى حياته كأديب . فلنقل إن هذا القصصى قد كتب قصصاً ، وإن هذا المصور قد رسم لوحات ، وليصبح هذا شيئاً ثانوياً تقريباً ، فإن أنت رأيت لوحة رسمها أوترلو وعرفت أن أوترلو كان سكيراً ، أو إن رأيت لوحة للرجل

ذى الأذن المقطوعة ، لفنان جوخ ، وعرفت أن فان جوخ أذنه قد قطعت أذنه في معركة مع منشرد .. فليس معنى هذا أن حب أوترالو للخمر ، أو جنون فان جوخ ، وجهه للعراك ، لم يكن لهما تأثير على فنيهما ... بل إن فان جوخ وأوترالو ، ضمن المرضى بحب العراك والسكيرين يتميزان عن غيرهما بأنهما كانا فنانين مصوريين ، و ... عظيمين . هذا هو الشيء الذى لن تحمكيه أشد الحكايات صدقا .. فالأسرار كالتلابسات تصبح هدية النتيجة حيث يبدأ الفن ، ولا صلة لهما بقوة العمل الفنى » (١٢) .

لا شك أن فاليرى قد بالغ في الفصل بين الفنان والرجل العادى ، ولم تكن صفة « الحاصية » التى تتصف بها بيرت موريزو استثنائية لأنها فى نظره كانت « تعيش فيها التصويرى وتصور حيلها » (١٣) . ومع ذلك فقد كان فاليرى على حق حين أشار إشارة خاصة إلى أن الطريقة التاريخية فى النقد تهمل الأمور الأساسية بسهولة ، ونقص هذه الأمور العمل الفنى وسر تنفيذه . فلقد تساءل قائلاً : « هل كان راسين يعلم بنفسه من أين أتته هذه الأصوات التى لا تقلد ، وذاك الرسم الدقيق المائل فى مرونة ، وتلك الطريقة الشغافة فى إلقاء الحديث ... التى جعلت منه هذا العبقري الذى اسمه راسين ، والتى كان من الممكن دونها أن يصبح تلك الشخصية العادية التى قال لنا المؤرخون عنها أشياء كثيرة جداً نجدها عند عشرة آلاف فرنسى آخر ؟ إن تعاليم تاريخ الأدب المقال عنها لا تكاد تمس إذاً أمران لإبداع الشعر . وكل شئ يحدث فى قرارة نفس الفنان كالألم يكن للأحداث وجوده إلا تأثير سطحى فى أعماله .. ولعل أكثر الأمور أهمية — نقص وظيفة موحيات الفن — شئ مستقل عن ماجريات الحياة ، ونوعها ، وأحداثها ، وكل ما يمكن أن يوضع فى تاريخ حياة الإنسان .. فكل ما يمكن للتاريخ أن يذكره شئ . تافه (١٤) .

تافه ، إن في هذا بعض المبالغة ، إذ ماذا كان يحدث لشمر راسين إذا فرضنا مثلا أن سادة بور رويال لم يعلوه اليونانية ؟ إن بين حقيقة العمل الفني الأعظم والظروف التي ساعدت على مولده هناك ، هوة قائمة لن يتمكن مؤرخ أدب من تخطيها ، ولن يستطيع تاريخ حياة الأديب نفسه أن يفسر معناها . ورغم مبالغة فاليري في هذا فقله مفيد من حيث إنه يحذرننا من المبالغة في العكس . ما من شيء يفسد أكثر الأفكار فائدة وأعمقها فيما يخص الانتاج الانساني إلا الخلط بين « الحالة المدنية وقصص الكاتب مع النساء أو غير ذلك من التفكير العميق في العمل ذاته » (١٥)

هل يعني هذا أن الفنان لا يعبر عن شخصيته في عمله ؟ بالتأكيد لا . ولكن أي شخصية ؟ من هو مثلا فاجنر الحقيقي ؟ أهو الذي تمكن من كتابة « تريستان » أم أنه ذلك الرجل الذي لا يطاق حين تراه ليلا يلبس قيص نوم ويتسلل في ردهات فندق كان جيرانه فيه يمنونه من النوم ؟ غالبا ما يتمسك النقد بهذه « الأنا » الخارجية ، في حين أن الإبداع الفني ينبع من أنا أخرى لا تتكشف إلا من واقع العمل . هذا ما قاله بروسست مهاجما سانت بييف مؤلف « أحاديث الاثنين » . يقول بروسست : « إن الطريقة المشهورة التي تنحصر في عدم الفصل بين المؤلف والمؤلف تنسك ما يكشفه لنا التأمل في نفوسنا ١ ومن أهمها أن الكتاب إنتاج « أنا ، أخرى غير تلك التي تتضح من خلال عاداتنا والمجتمع الذي نعيش فيه وراثتنا . وإن نحن حاولنا أن نفهم تلك « الأنا » لنعين علينا أن نعيد خلقها في نفوسنا إن نحن استطعنا (١٦) . وأخذ بروسست يثبت في سر أن سانت بييف لم يفهم بالتدقيق كل الفنانين تقريرا الذين عرفهم بصفتهم أفرادا . ذلك أنه إذا كان الفرد وحياته يسمحان للدرجة ما يفهم الفنان ، فإن المؤكد أكثر من ذلك أن عمل الفنان يسمح وحده بفهم الرجل الحقيقي . فالحمل الأدبي الذي كتبه ادجارو هو الذي يكشف لنا شخصيته ، لا أنه مريض بالوراثة

فحسب ، بل كذلك أنه نوع من « ديكارت الشعر » ، والذي كتبه نيرقال هو الذي يبين لنا أنه كان مريضاً بالأعصاب وأميراً في ملكة الظلمات ، والذي كتبه بودلير هو الذي يوضح لنا أنه كان « المتأني » الشيطاني الذي يمتلك روحاً تتألم وتحب النقاء ، والذي كتبه « مارسيل الصغير » ، الذي كان يتردد على الصالونات يكشف لنا عن مصور لتقاليد وعادات من نوع عال ، وتقصي ميتافيزيقي .

وبالاختصار فنحن نوافق على أن تكتب حياة الفنان ، لكن بشرط أن تكتب قبل كل شيء حياة الرجل الفنان ، مادام تناسخ حياته كرجل لا يجد مكاناً إلا بالقدر الذي تأثر به الفنان . ولكن من أين أنت موهبته؟ وبم أعجب ، وماذا نقل أو قلد؟ وكيف حصل على القدرة على الكتابة بأسلوبه الشخصي هذا ، وتبعاً لأي تحسسات وأي نجاح وأية أخطاء؟ فلنعترف بأن الفنان لا يكشف لنا غالباً عن كل هذا . « هل تذكر جورج دي لا تور يوم أن جاءت به فكرة لإحلال المسطحات الخاصة محل الأحجام لأول مرة؟ وكيف صور مانيه أول تناقض لوني؟ مع هذا فإن اكتشاف الوسائل التي تمكن المصور جوبيا من الوصول بها إلى عالم الجحيم ليس بأقل أهمية ، حتى بالنسبة له هو ، عن المرض الذي قلب حياته ، (١٧) ، وهنا يجب أن نلقي أسئلتنا على العمل نفسه ... وفي العمل كلام ... كل كلمة منه وكل خط وكل لمسة تكشف عن سر الروح ، في نفس الوقت الذي تعمل فيه الكلمات والخطوط واللمسات طابع المشكلة المحلولة ، والعمل الذي هو علة كيان الفنان نفسه الذي يجد فيه الرجل ذاته اكتماله ووحده .

« اضرب قلبك »

والخلط بين الفن والحياة يؤدي إلى خلط بين الفن والعاطفة ،
 إذ مامعنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع وتحب وتنام ؟ وكـم تصبح حياة الإنسان
 فقيرة إن هو عاش دون عاطفة ؟ هكذا الفنان . إنه لا يفعل إلا أن يعبر
 بريشته أو قلبه أو مقصه عن سعادته وآلامه وغضبه وجه كرجل . وهو
 يتميز عن الرجل العادى بموهبة المشاعر .. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر
 به الناس عامة إلا بضعف . فالفن يلعب من فيضان القلب .. « اضرب قلبك ..
 ففيه تجد العبقريّة » . (١٧) .

لقد وافقنا هنا على وجهة نظر الرومانتيكيين ، وما علينا لتوكيد ذلك
 هنا إلا أن نختار عما كتبوا :

لا يصنع الفن إلا الشعر ، والقلب وحده شاعر ..
 على عليه قلبه ، فيكتب .. هذا السيد الموهوب
 لا يفعل إلا أن يطبع ، وأن يد يده (١٨) ..

ويقول لامارتين : « يبحث الشعراء عن العبقريّة في مكان بعيد ، في
 حين أنها في القلب ، في حين أن بعض الأنعام البسيطة التي تصدر في هدوء
 ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفى لتسيل الدموع
 من عيون قرن بأكله » (١٩) . وهذه الجمالية النابعة من العبقريّة هي التي
 تبتناها موسيه منذ كتب « نامونا » :

اعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه ...
 وعندما تسكتب اليد فإن القلب هو الذي يذوب

وسرطان مانوضح لنا « ليلة مايو » أن أجل آيات الشعر عبارة عن « شقات الخشب » ، ويقول لنا الشاعر بالنثر في هذه المرة إن ما هو ضروري للشاعر هو العاطفة المحركة . . فعندما أشعر وأنا أكتب أياتا ببعض ضربات القلب الذي أعرفه ، أكون واثقا من أن شعري سيكون من أجود الأنواع . .

ولقد ظهر مثل هذا المذهب في تلك الرومانتيكية الجديدة التي سميت « السريالية » . صحيح أن هاتين الحركتين في الأدب لا تتشابهان كثيرا إذا نظرنا إليهما لأول مرة ، فالقلب السريالي يوجه خاص يختلف تماما عن القلب الرومانتيكي . . وخاصة بعد أن تدخل في الأول كل من رامبو ولوتريامون وليرود . ومع هذا فهين الاثنين شبه من حيث أولوية العاطفة ووجود نفس صحيحة القلب التي تريد تحطيم قيودها ، فالشاعر السريالي الذي يريد أن يترك الفنان للكتابة الآلية ، لا يفعل هو الآخر إلا أنه « يطبع ويقدم يده » (كما قال موسيه) « للإملاء » الذي يمليه اللاشعور . أما « الشقات الخشب » ، فإنها تصبح « تكرعات الخشب » (إخراج هواء المعدة من الفم) . . . تخرج من « قلب يتكلم ويتأوه » أيضا . « أليس الشعر عبارة عن ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على التافاهات من أمور الحياة ؟ ذلك أن النقاة غير موجودة ، لأنها عبارة عن شيوخة القلوب التي جفت . وإذا كانت السريالية ما تزال تولى اهتمامها لأكثر القصائد ترنحا قبل أكثرها صناعة وإتقاناً ، فذلك لأنها تلتقي بنفسها في البحث عن ذلك القلب اللانه الذي يبحث هو بدوره عن إشعاع الصور العذراء ؛ إذ أن الشعر الحقيقي ليس بمثابة تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص ، بل هو كوكب عظيم يجتاز مناطق الأرض ويبعث حمى الغرام إلى قلوب يضيئها . (٧٠) .

هذا ، ولا أظن أن الشعر الحقيقي تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص يلعب على الحبال . ومع ذلك فيين الشاعر التي يشربها الرجل

العادى وتلك التى يعبر عنها الفنان علاقة لا تدوم دائماً ولا تظل متينة ، وأقل ما يمكن أن تؤكد هو أن من الضروري أن يمر وقت يطول أو يقصر ، بين تحرك العاطفة والعمل الفنى . . . وها هو ذا « جيد » بعدل من يدت شعر كتبه بوالر ، هذا الرومانتيكى ، هذا البيت هو

لكى تبعث منى الدموع ، عليك أنت أن تبكى

ويقول جيد : « لا . . . بل أن تكون قد بكيت . . . وأن تكون قد توقفت عن البكاء . . . وهذا التراجع ضرورى لإيجاد النغمة الغنائية ونقل التجربة ، وهما شيان ضروريان لوجود الفن . وفى اليوم الذى ماتت فيه ابنة هوجو ، ليوبولدين ، كتب هوجو لزوجته خطاباً يحده فى مقدمة قصيدة « فى فلسكيه » ، ومع هذا فالقصيدة التى يرثى فيها ابنته لم يكتبها إلا بعد عام من مروره بالآلام التى أحس بها كاتب إزاء موت ابنته . والصلة التى قامت بين جورج صائد وموسيه دامت من عام ١٨٣٣ إلى ١٨٣٥ ، وإذا كانت قصيدة « ليلة مايو » قد كتبت عام ١٨٣٥ ، فإن « خطاب موسيه إلى لامارتين » كتب عام ١٨٣٦ « ليلة أكتوبر عام ١٨٣٧ » ، و« ذكريات » عام ١٨٤١ . إننا نعرف اليوم أن « أدولف » تصور غرام بنجامين كونستان بأنا لنديسى . ماذا ؟ فى حين كان الأديب قد قطع علاقته بهذه الأيرلندية الجميلة منذ عام ١٨٠١ ، فإن القصة لم تكتب فى صيغتها الأولى إلا عام ١٨٠٥ ، وبشكلها النهائى قبل أن تظهر بقليل أى عام ١٨١٦ — إن هذا التأخر الوطنى يصل إلى مابين خمسة عشر وعشرين عام عند بالواك وزولا ، ولذا فإن أحسن الكتب التى أوحى بها حرب ١٩١٤ ، مثل « صلبان من خشب » للكاتب دورجليس ، و« حياة الشهداء » لدو هاميل و« فيردان » لجول رومان . . مؤلفات فضجت فى بطنه ، ولم تكتب حين كان الكاتب تحت تأثير صدمة الأحداث .

إن الاندفاع العاطفي ، مثله مثل النهمس ، ليس بحال من أحوال نفس الأدب . ولقد عارض أنصار نظرية الفن للفن الفكرة الرومانتيكية في هذه الناحية ، إذ يصرح بانقيل بأنه لن يمكن أن تكون صانعا جيدا عندما تكتب تحت ضغط عاطفة حقيقية ، في نفس اللحظة التي تشهر فيها بها تماما ، (٢١) . لأن الاندفاع العاطفي يبعث القلق إلى حالة الهدوء اللازم لكي تمارس القدرات النقدية والإبداعية نشاطها . بل لأن حالة الارتفاع العاطفي ، مهما يكن نوعها ، تقضي على المسافات الداخلية وتسبب استحالة هذا الازدواج الخاص الذي يجعل من الرجل الذي لا يفكر في مصلحة خاصة تلعب من عواطفه ، شاعرا ، ولقد فهم بالذاك هذه الحقيقة ، ولطالما كررها حيث قال : « عندما يصاب فنان بسوء الحظ الذي يجعله مليئا بالعاطفة التي يريد التعبير عنها ، فإنه لا يتمكن من تصويرها ، لأنه هو الشيء نفسه بدلا من أن يكون صورة هذا الشيء . والفن ينبع من العقل لا من القلب ، فإن سيطر عليك موضوعك ، فأنت عبده ، لا سيده المسيطر عليه . » (٢٢) . وتعمير أدق ، ينبثق العمل الفني في آن واحد ، في مختلف النسب التي يكون عليها ، عن العقل والقلب . على أن من الضروري ألا يعمل القلب على نحو قوة العقل ، وأن يملك القلب عاطفته بدلا من أن يكون هو مملكا لها ، ولذا فهو يتغنى بها فقط ، حين ينفصل عنها بطريقة أو بأخرى . ويقول أميل : « إن الشاعر يحضر ويتخرج على الألام التي يتن منها ، لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة .. والشعر خلاص من العذاب لأنه حرية ، وبدلا من أن يكون تحرك عاطفة ، يصبح مرآة العاطفة المتحركة ، يعيش في الخارج وفي أعلى ، هادئا ولكن تتغنى بالآلم يجب أولا أن تكون قد شفيت منه ، أو على الأقل أن تكون في دور النقاهة . وما الأغنية إلا علامة الاتزان ، والانتصار على القلق والعودة إلى القوة » (٢٣) .

إن من الضروري إذاً أن يكون الشاعر والقاصي ومؤلف المسرحيات قد أحسوا مقدماً بجميع المشاعر التي يلصقونها بشخصياتهم التي أيدعوها؟ من الجائز أن نشك في هذا . . . فهناك مورياك في كتابه « حياة راسين » يدعى أن راسين مؤلف اندروماك كان يدين بمعرفة للحب الذي يصوره بقوة زائدة لتجربة شخصية . لكن قد يكون في هذا حكم جرافي لا يقل عن ذلك الذي يقول بأن بالزاك كان بخيلاً قدر بخيل شخصية جرانديه التي صورها ، وبأن دوستوفسكي كان ماجناً قدر مجنون شخصية ستافروجين ، وأن مورياك نفسه كان شريكاً في وضع السم لتيريز ديكيرو . الواقع أنه ما من شيء يسمح لنا بأن نقارن بين راسين نفسه وشخصية « أوريست » أو « فيدر » أو « نيرون » ، ويقول بريون هنا : « كم كانت دهشته وغضبه إن كان قد علم أنه سوف يأتي يوم تحرق فيه كل الشموع التي قضى مسرحياته . . . » كان الناقد جول لوميتير في هذه الناحية أشد حكمة حين قال إننا نكاد نفترض أنه إذا كان راسين قد صور العاطفة الجارفة أحسن تصوير ، والحب المرضي أقوى صورة ، فذلك لأنه أحس بها لحسابه هو . وما هذا بالأمر الضروري ، بل يكفي أن يكون الشاعر قد درس في نفسه البداية . . . وعند غيره . . . النهاية . بل إن من المسموح به أن نعتقد أنه قد تمكن من وصف الألم بكل ما أوتي من ذكاء وبعد نظر لأنه كان يفهمه تمام الفهم ، في حين لم يكن هو شخصياً واقفاً تحت تأثيره إلا بدرجة نصفية » (٢٤) . صحيح أننا نجد في أبطال مسرحية راسين ذكريات مجازفات مع دوبراك ولاشامليه . . . ولكنه لم يكن يفكر إلا قليلاً جداً عندما كان يؤلف مسرحياته . . . لأنه كان « مكاناً » تسكنه شخصيات هرميون وروكسان وبالتالي أيضاً استير وجواد واجريين ونرسييس أو أكرمات .

في الواقع أن هذه المخلوقات الخيالية لن تفرض نفسها بمثل هذه القوة إن لم يكن مؤلفها قد استخلصها من جوهره وغذاها بدمه . وهكذا فإن

التحليل الذي يقدمه لوميتر لا يمس مشكلة الإبداع المسرحي والقصصي إلا مساهطياً . إذ ليس من المؤكد أن يكون راسين قد بحث في الأحداث الجارية المتعلقة بالمواطن في عصره ليأخذ منها ما يمكن أن يصور به الحب المتطرف الذي صور به مسرحياته . والذي حدث هو أن فرجيل كان قد علمه أكثر مما عرفه به عصره . حل أن جميع المعلومات والوثائق لا يلعب إلا أدوراً ثانوية مهما رأى بعض النقاد غير ذلك . لقد أبدع راسين إذا شخصياته وخلقها بنفسه لأنه كان يحملها بين طياته أولاً ، بل إنها كانت موجودة بكل قواها وقوتها في هذه الأنا ، العميقة التي تطفو فوق العمل الفني ولا توجد أصلاً ، أولاً توجد إلا قليلاً في حياته هو . يقول جوليان جرين : « إن من العجيب أن نلاحظ أنه ليست لي حياة تشبهني .. وأنا لا أستطيع أن أقول هذا بصيغة أخرى ، لكنني لا أتعرف نفسي من خلال أعمال ، فهناك في نفسي شخص آخر كان لابد له أن يوجد ، وهو لا يعمل .. » هذا الشخص الآخر ، أو بالأصح هذه الأشخاص الأخرى ، تتحقق وتتجسد في أبطال القصة أو المسرحية ، مادام الخلق المسرحي أو القصصي غير ممكن إلا بناء على ازدواج داخلي معين .

ولقد كان راسين هو بنفسه شخصية أورست وفيدر وباجازيه وآثالي بهذا المعنى فقط . وبهذا المعنى أيضاً تعرف كلوديل على نفسه في الشخصيات الأربعة المختلفة بين بعضها البعض في قصة « التبادل » ، وهي تلك الشخصيات التي كانت تتصف بمواطن تختلف عن بعضها البعض في حياتها واكتشفوها هم بأنفسهم وفي أنفسهم حين خرجوا من الظلال وعاشوا عيشة مستقلة وانفصلوا ، كل على حدة عن مبدعهم المؤلف .

وكم كانت النظرية الرومانتيكية سطحية حينما قالت إنه يكفي أن يسكب

الشاعر ما في قلبه من مشاعر ... وكما كان القول قولاً ساذجاً حينما أكدت أن عبقرية الشاعر تكسني بأن يمر في الوجود اليومي العادي عن تلك الانعطافية القلبية المشتعلة الحساسة الرقيقة ... إن مالرو يعلمنا أنه « ليس من الضروري أن يكون الفنان أشد حساسية من الهاوي ولو أن حساسيته تختلف عن تلك التي يوصف بها رجل عادي ... » (٢٥) . هذا صحيح وإلا استطاعت أي عاملة في محل تجاري أن تكتب قصصاً أجمل من ذلك الذي كتبه تولستوى أو ديكز . لكن لا ينبغي أن تقع أيضاً في مبالغه عكسية كما فعل ديدرو ، فإن أنت آمنت بما كتبه ديدرو في كتاب « تناقض المسرح » لوجدت أن « كبار الشعراء والممثلين هم أقل الناس حساسية . فالحساسية بالصفة التي يتصف بها العبقرى العظيم » (٢٦) . والحقيقة أن هناك رغم هذا القول من الفنانين من هم على جانب كبير من الحساسية ، ومنهم من هم أقل من ذلك . على أن هذا ليس بالأمر المهم ، فالمهم حقاً هو أنهم يتمتعون جميعاً بما نسميه حساسية الفنان ، ونقصد بذلك الموهبة التي تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم تعبيراً موضوعياً حتى ولو كان شعورهم هذا نابعاً أو غير نابع من قرارة قوسهم . وهكذا يصبح الفرق بين المبدع والهاوي فرقاً في القدرة على البناء الفني لافي قوة الحساسية . ولعل المثل الذي سبق أن ضربناه من شوير في هذا الشأن من أكثر الأمثلة وأعماقها مغزى . « فقد تمكن شوير من استخلاص مقطوعة «الازدواج» من حالة مشاعرية عادية للغاية حيث كان من بين معاصريه وأصدقائه كثير من كانت حياتهم الداخلية أشد وأعماق عاطفية من تلك التي عاشها هو بصفته موسيقياً كبيراً . على أن الشيء الذي كان ينقصهم والذي كان يمتلكه شوير لأقصى درجة هو تلك الموهبة الخاصة التي تمكن الموسيقى والشاعر والمصور من أن يتعد عن حالة عاطفية ما ، وأن يعامل هذه الحالة بصفقتها موضوعياً وأن يمنحها وجوداً جديداً أو كيافاً جمالياً بمعاملة جد شكلية ، مطبقاً إياها على مادة نغمية أو تشكيلية معينة . » (٢٧) .

ولا يلغى أيضا أن تصور في جميع الحالات دون استثناء أن الفنان يشعر أولا بالمشاعر لكي يعبر عنها بعد ذلك . إذ غالبا ما تعمل في نفسه عندما يتنبأ بقدرتها على خدمته فنيا ، وفنيا لأقصى درجة . ويلاحظ أن نفس الظاهرة تنطبق إلى جانب انطباقها على المشاعر ، على الإدراكات الصحية أيضا ، فالمصور يتأمل منظرا ما يراه بصفته هو مصورا ، أى إن المنظر بالنسبة له عبارة عن لوحة . ونفس الشيء يقال عن المثال ، فهو يرى تمثاله في النموذج الذي يقع تحت بصره . وكما كان ليونارد دافينشي يجد الوحي في البقع والشقوق الموجودة في الحوائط القديمة فإن الموسيقى في حالة مطاردة الأفكار الموسيقية والبحث عنها يسمح لها تقريبا أو ميلوديا تقريبية في ضجيج الشارع وأصوات الطبيعة وتغريد الطيور . وعن طريق التطابق أو التشابه يشعر الفنان بمشاعره في شكلها الجمالي وينتج نحو شكلها الجمالي (٢٨) وتعبير آخر فإن الحياة النفسية للفنان تستقى معلوماتها من الأشكال الفنية العرضية أو التي يمكن أن تكون فنية . على أنه ليس للحياة المادية على الفن سلطة إلا بالقدر الذي يمكن أن يوجد بينهما تقابل شكلي يمكن (٢٩) . لا بد لنا إذا أن نقر الرأي القائل بأن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفته ، وعداء يمكنه من تنفيذ الأعمال الفنية (٣٠) . ويتحول هذا الوعد إلى تنفيذ بحيث يتمكن الفنان من الدخول إلى ملكة الفن حيث يضئ على المادة الخام التي قابلها في الطبيعة نشوة ونقاء وأملويا ويحمل منها نماذج ذات خاصية معينة تصبح نماذج بشرية على نطاق عالمي ... نماذج وجديرة بأن تعيش - وكما يمكن أن يقول الأستاذ سوريو - قادرة على تبرير كيائها بنفسها تبريرا مطلقا ، (٣١) .

ويستمر الرومانتيكيون في المناادة بنظرتهم قائلين إن العواطف الكبرى هي التي تخلق كبار الشعراء . لكن ما كان هذا رأي للناس جميعا ، وما كان من المستحيل أن تعكس تلك الصيغة ، وأن تجد لنفسها معكوسة من يدافع

عنها . ما هو فعلا بالزك في قصة « بنت العم » بيت لنا أن شخصية المثال شتاينبك تتوقف عن إنتاج الأعمال الفنية في اللحظة التي يصاب فيها بالحب . ومدرسة الفن للفن من جانبها تعتبر الحب عاملا يضر بنمو الفن والفنان ، سواء أكان هذا الحب سعيدا أو تعيسا ، مشروعا أو غير مشروع ، وتلك شخصية فريدريك مورو في قصة « التربة العاطفية » للقصى فلوير يأمل ان يجد في الحب ، في وقت واحد حياة أكثر برقا ، ومصدرا للنصب الفني ويقول : « لقد كان في إمكانى أن أصنع شيئا بفضل امرأة أحبها . . . » فالحب عجينة العبقرة والجو الذي تعيش فيه العبقرة ، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا ، (٣٢) لكن هذا محال لأن مورو هذا لا يفعل شيئا ويفقد شبابه في لا شيء . لأن المرأة أدت به إلى الهاوية . والاخوة جونكور ويحاولان إثبات نفس الشيء في قصتي « شارل ديماي » و « مانيت سالومون » : فالمصور كوربوليس ، كان قد صمم على ألا يتزوج . وهام حبا بأحد نماذجه . وأصبح نموذجه هذا عشيقته التي تزوجها فيما بعد ، وهنا انتهى فن التصوير بالنسبة له . ولم يكن تفكير بودليز وجوتيه وأوسكار وايلد يختلف عن تفكير كوربوليس هذا . ألا ترى أن المثلة الصغيرة في قصة « صورة دوريان جراي » ، لوايلد قد فقدت موهبتها كلها حين بدأ الحب يعرف طريقه إليها ؟ أما عن الرومانتيكين فإني أعتقد أنهم قد بالنوا في الأمر وأساءوا استخدام أنفسهم لأنفسهم فيما يخص الأهمية التي أعطوها لحياتهم العاطفية ، كما فعلوا أيضا فيما يتعلق بحياتهم السياسية . فالواقع أن « من القدرة أن تجد من منتج الأعمال الفنية التي تحتاج إلى الخيال من كانوا في نفس الوقت رجال عمل أوجلا لا يحبون الحياة المرحية بأوسع وأعلى ما تحوى هذه الكلمة من معنى . فن الممكن تماما أن تقع فريسة أولئك الذين يمثلون الأدب الشخصي ويبلتون في الدور الذي لعبوه في الحياة الواقعية فيما يتعلق بالعاطفة أو بالعمل (٣٣) .

لكن ما الأمر بالنسبة لموجيات الفن ؟ هل نعكس ما قلناه سابقا ؟

وما الحال وهو لاء النساء اللاتي أحبن الشعراء فأعطين لمبقرتهم دفعة ولنشاطهم الإبداعى مدداً؟ هل كان يمكن أن يكون ذاتى هو ذاتى دون يياتريس؟ وييتراوك دون لورا؟ أليس قصص يياتريس ولورا وغيرهما من نوعها تجارب أساسية كبرى؟ ألا تشهد هذه القصص بأن عاطفة الحب تصطبغ الفن وتقويه، وأن على الفنان أن يتندج في القوى الكونية التي ينبع منها حب المرأة وسر الخصوبة الذي يحيط به ويجعل من الرجل أداة للتعبير الفني فيخلق عمله، (٣٤) نعم ولا شك.. ولقد سبق أن أكدنا هذا، وسنعود إلى الحديث فيه مرة أخرى... لكن الرومانتيكية لا تستطيع استعادة ما فقدته لهذا السبب... أو أن رأيها في هذا يحتاج إلى تعديل جذري لكي يكون مقبولا، ذلك أن الحب لدى الشعراء - وقد أوضحنا ذلك - ولو أنه لا يصدر عن العقل - لا يشبه في شيء حب الآخرين. فالشاعر لا يحب من أجل الحب، لأنه يطلب إلى المرأة التي يحبها أن تثير لديه تلك النشوة وذلك الاختطاف، الذي يعاونه في خلق عمله، وأن تبقى عنده عليهما. هل نقول إن ذاتى كان سعيداً حين أحب يياتريس؟ وماذا كان بودلير ينتظر من عشيقته مدام دى ساباتييه؟ لم يكن ينتظر إلا الإشباع الدائم الذي تخلقه صورتها في عقله وماذا كانت علة وجود ما تليدا؟ أن تتمكن فاجنر من تأليف تريستان. وعلى نفس الوتيرة كان «كوت» في حاجة إلى كاوتيلدا ليكتب «نظرية في الفلسفة الرضعية»، فقد قال لها دون التفاف «إنى أأمل ألا يكون لديك أى شك جوهرى في الفمالية الفلسفية السعيدة التي أنتظرها من صداقتنا الأدبية». ومن العيوب التي أخذت على جوته أنه كان دائم الهروب... أسفا... إذ لا يزوج الإنسان من المرأة الجانب الذي تؤثر به على الأسلوب. ومع هذا فقد أحب جوته لهذا السبب، (٣٥).

الفن للفن

لقد سبق أن احتج فلوير ، قبل بروس و جيديربريون ومالرو وفاليري
 بمدة طويلة ضد ربط الفن بالحياة ، وبوجه خاص الحياة العاطفية للبدع .
 ولقد كان الناس في عصر « لا هارب » يحبون قواعد اللثة . أما في عصر
 سانت يف وتين فقد أحبوا التاريخ . ففي أى عصر يكون الإنسان فنانا ،
 ولا شيء غير ذلك ؟ أين تستطيع أن تجد نقداً يتم بالعمل في ذاته . . .
 وبهذه يقوم النافذون الآن بتحليل البيئة التي ولد فيها العمل الفني والأسباب
 التي أدت إليه . . . لكن ما الأمر فيما يتعلق بالشاعرية للاشعورية ؟ ومن
 أى شيء تنتج ؟ وما حال تأليفها وأسلوبها ؟ ووجهة نظر مؤلفها ؟ لا شيء . .
 (٣٦) هذا حديث ذهبي . . . هل يتعين علينا إذا أن ننفي كل الأفكار التي
 قال بها مؤلف سالامبو (فلوير) ؟ وهل من الضروري أن نتخذ مكاننا
 في نظرية الفن للفن التي كان فلوير أحد أبطالها الرئيسيين . . تلك النظرية
 التي سادت الأدب قرابة قرن كامل في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ؟ وإذا لم يكن
 من الجائز تبنيها ، فلأى الأسباب ؟

ما العمل إن أردنا ألا نتحقق حياة الفنان عمله ، وألا يحول المؤلف
 الانتباه نحوه بدلا من أن يركز على فنه ؟ وسيلة واحدة : هي أن نزجوه أن
 يخفى ، ومن هنا كان اللبدآن القاتلان بضرورة انعدام الشخصية في العمل
 الفني وجود المؤلف نفسه . وفلوير يميل إلى هذا من قبيل الحياة الطبيعي
 عنده فيقول : « إنى أشعر باشمئزاز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع
 على الورق شيئا من قلبي » (٣٧) لكن هذا الاشمئزاز راجع إلى وثوقه بفنه
 وبأنه فنان . . . إذ يقول للوزير كولييه إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكلما
 عبرت عن شخصك كنت هزلا ، (٣٨) . . وقد كتب لإحدى قارئاته
 يقول فيها يخضع « مدام بوفاري » بعد ذلك بسنوات إنها قصة اخترعها
 اختراعا كاملا ، ولم أضع فيها من عواطفى أو من حياتى شيئا . هذا أحد

مبادئ ... ألا أكتب عن نفسي ، إذ يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية ... لقد خان الوقت أن نعطي للفن ، بطريقة لارحمه فيها ، دقة العلوم الفيزيكية ، (٢٩) ولم تكن الإشارة إلى هذا الاستقلال العلمي في الفن بشئ غريب في عصر الفلسفة الإيجابية ، ولو أنها لم تسكن تعني بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة في الفنون ، فن الضروري فقط أن يتحول القصص عن نفسه وعن مصلحته هو ليخولها إلى الآخرين ، ويقول فلوير أيضا هنا : « لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا ... أما الجاذبية فهي شئ آخر ... لن يشبع منها الإنسان ... » (٤٠) .

والفن بهذا يكفي نفسه بنفسه ، لا هدف له إلا ذاته ، لكن ليس في هذا وسيلة لإخفائه بأن فضعه في خدمة أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو دينية ؟ يقول تيوفيل جوتييه عن الشاعر إنه « لا هو بالأحر ولا بالأيض ، بل ولا بمتعدد الألوان ... وهو لا شئ ... لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يخرق الرصاص زجاج النافذة » (٤١) . ويؤكد فلوير بدوره قائلا : « أبدا ... لا سياسة أبدا ... هذا فال ردى ... هذه قذارة ... ولن تألو الأجيال جهدا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع ، والذين تمنوا لسبب ما » (٤٢) . لهذا هاجم فلوير قصة « البؤساء » ، لوجود رغم إعجابه به ، فقال : « لا أجد في هذا الكتاب حقيقة ولا عظمة ... ويلوح لي أن أسلوبه غير سليم ، ومنحط آمدا . وما هو إلا وسيلة لتلق عامة الشعب ... وهو يريد أن يهتم به العامة ، متعمدا قاصدا ... وحتى أنصار فلسفة سان سيمون والملك قليب ... وحتى أصحاب المقاهي لا يعجبون فيها بشئ ... أين تجد العاهرات مثل فائقين ، وأرباب السجون مثل فالجان ؟ وأين النفس الذي يطلب تبريك الساسة من أنصار عهد الاتفاق ؟ لقد كتب هذا الكتاب لحشرات الكاثوليكية الاشتراكية ، لجرثومة فلسفية إنجيلية ... وعظ يقول

إن الانتخاب العام شيء جميل . . وإن من الضروري تعليم الجماهير، ولقد تكرّر هذا (في القصة) لدرجة الملل الشنيع ، . . (٤٣).

لا يمكن إذا إخضاع الفن لأي مذهب ، وإلا تدهور ، لا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة ، فإن كان هدفه تمثيل الحياة فكيف دبعد من الفن تصوير الشر؟ إن فهذا نغيا للفن نفسه (٤٤) وفي هذا الإطار يصبح من الصحيح أن الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة في قوة تصويره وفي حقيقته (٤٥) لكن وظيفة الفن هي صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة ، فلنكني نتجح الفنان في هذا يجب أن يكون حر التصرف طبقه . وإن كان الأمر عكس هذا ، أي ، إذا عمل الفنان باحثا عن هدف أخلاق ، فإنه يقلل من قوته الشعاعية ، ويمكن هنا دون مخاطرة أن نراهن على أن عمله سيكون رديئا ، (٤٦) على أن الجمال يغير كل شيء ، ويحوي الشكل في ذاته حقيقة ومعنى أخلاقيا أرفع من ذلك الذي يراود فرضه عليه من الخارج ، وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعي ما ، فإن الشكل الجميل للعمل الفني يصبح بالضرورة وهو يعينه فكرة جميلة . وفي هذا المعنى يرى فلوير أن أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء (٤٧) . وبتعبير آخر نجد أن الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعا لعلم الجمال .

ويحسن الآن أن تؤكد أن نظرية الفن للفن تحيط بوجدانية صحيحة للغاية ، ومن هنا لا يمكن مهاجمتها . فالفن في مجاله قيمة عليا ، والفنان نصفته كفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة ما لصالح أي مطلق آخر ، والنشء الذي يحدد نشاطه هو الجمال الذي يهدف الفنان في إطاره إلى أن ينتج عملا ، ولذا فهو لا يستطيع أن يخضع حين يعمل إلا لمطالب عمله ، مادام الخير الذي ينطوي عليه العمل هو الهدف الأخير الذي يجب وحده أن ننظم

إنتاجه . فالتسكّر عالم الفن وحقيقة الفنان كفتان ، إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر ، مهما يكن هذا الهدف رفيعاً ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقي هنا مرتبطاً . . ولا شك أن القانون الأخلاقي هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أولياً يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطيب - ضميراً - أن يكون طيباً رديئاً ، وليس من حق الفنان كذلك - ضميراً - أن يكون فناناً رديئاً . لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فإن هو ، بناء على هذا ، غان حقيقته هو كفتان ، وعان ضميره الفنى ليعمل في إطار أخلاقي ، أو اجتماعي ، يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسان ، والضمير الأخلاقي نفسه بهذا القدر ، (٤٨) .

يشهد الفشل الذى يصيب جميع فنون الدعاية على أن القيمة الأيديولوجية لا يمكن أن تضمن القيمة الجمالية ، وقد قال فلوير : « إنك حين تحاول إثبات صحة شيء ، تكذب » (٤٩) فالإنسان والحياة متباينان ومتددان ، غامضان ولذا فإننا دائماً ما نفسد الحقيقة عندما نزيد جذبها إلى نهاية لا تنتمى إلا إلى الله وحده (٥٠) . احذر إذاً حذراً شديداً من أن تكذب نحو الشخصيات التى تصفها والأحداث التى تقصها . . . لقد أردت أن تعطى كتابك الذى بدأته دون تحيز لناحية ما - هكذا قال فلوير لقصاص هاو - نهاية تشيد بمبادئ المسيحية . . ومن هنا كان الفشل الذريع (٥١) ولعلنا هنا نفكر فى الكلمة المشهورة التى قالها جيسد من أن « الأدب الردىء يصنع من العواطف الجميلة » (ومن أن) أحسن النوايا هى التى تنتج غالباً أردأ أنواع الأعمال النفسية (٥٢) . إننا نوافق على هذا تماماً بشرط إضافة أن العواطف الرديئة أيضاً وبغنى درجة العواطف الجميلة ، توحى بأدب ردىء أيضاً . أليست القصة السوداء اليوم ، فى تسع حالات من عشر ، مصنوعة رديئة ، مبالغاً فيها قدر المبالغة الموجودة فى القصة « الوردية » التى كنا نقرأها قديماً ؟ وهل يفوق نموذج الشباب الماخن الذى انتشر اليوم فى أفلام

السنيما النموذج الذى نراه أيضا مثلاً لشاب طيب الخلق ، حسن السيرة ؟ وهل نقول إن أغلب الكتب التى تدق الطبول متحدة بفكرة «موت الله» . أشد حقيقة وقوة وأصاله من تلك التى كانت ترفع راية الدين ؟ .

إن المطالبة « باستقلال الفن ذاتيا ضد محاولات ضممه لغيره أو إخضاعه لشيء ما أمر نوافق عليه ، لكن إرغامه على ألا يتبع الشخصية الخاصة أمر معناه تخطى الهدف ، وهذا شيء محال . وفلوير لم يدع بشيء من هذا رغم ما قاله فى صيغ بالغ فيها .. علما بأنه لم يأل جهدا فى تصحيح هذه المبالغة والتخفيف منها . فهو يقول : « لقد أسأت التعبير حين قلت لكم إنه لا يجب أن نكتب بقلوبنا . . كنت أريد أن أقول بأنه لا ينبغي أن نضع شخصنا على خشبة المسرح » (٥٣) . وهكذا يظل القلب محتبنا .. ولكنه موجود .. ولا يعلم القراء غير الموهوبين أننا نقدم لهم قلبنا ، وما زال جنس الجلادين حيا . وكل فنان جلاد ، يسلى الجمهور باحتضار الذين يشنقهم » (٥٤) ومعنى هذا أن الفنان يستعرض نفسه ولا يكشف عن قناعه ، لأنه ، كالجلاد يتقدم مقنعا ، وهذا فقط أن يكون من أولئك الذين يريدون عرض شخصهم فى العمل الفنى . لكن لماذا يحكم فلوير على تلك القصة التى تعرض عليه بأنها طيبة ؟ لأننا نشعر من خلالها بوجود أم شيء ، نقصد الروح — الفردية ، (٥٥) هذه القصة التى كتبها الأخوان « جوتكور » ، هى قصة « مانيت سالومون » التى يهنتها فلوير من أجلها فيقول : إنكم لم تحاولا أبدا أن تكونا أكثر من شخصكا ، وهذا هو الأساس (٥٦) وبالاختصار هناك فى الفن شخصية ذات سيادة موجودة تحت قناع اللا شخصية ذات السيادة ، إذ يجب أن يوجد الفنان فى عمله كما يوجد الله قويا ، غير مرئى فى الحقيقة ، نشعر بوجوده فى كل مكان لكننا لا نراه ، (٥٧)

على أن النطق بكلمة « أنا » فى الحقيقة ، وعرض « الأنا » خلال العمل ليس بالطريقة الوحيدة ولا بأكثر الطرق فعالية ، لكن يكون الفنان

من أنصار انعكاس الشخصية . ويؤكد وايلد « أن ، كل مؤلف لابد وأن يرسم صورته هو . وينطبق هذا القول على الكلاسيكيين وأنصار الفن للفن — والرومانتيكيين على السواء ، وإذا كان ليكون دليل ، كبير أنصار الفن للفن قد كسا نفسه بلباس « الجمود فإن الشعر الذي حمل اسمه للأجيال هو ذلك الذي يتردد فيه صدى التشاؤم والعمية ، وكلاهما طابع شخصي يتميز به هو . ومهما يكن فلوير نفسه موضوعا كما يقول ، فإنه ينثر في أنحاء قصة « مدام بوفاري ، احتقاره لأسرة هوميه والبورجوازيين الذين تراهم في حفل جمع الحصاد . شخصية إيمان بوفاري شخصية يتجسد فيها كل استمرازه إزاء مجتمع عصره . و « الحقيقة الحزينة ، في قصة « النظرية العاطفية ، جزء من قصة عاشقها الأديب ، حيث أعطى الشخصية فردريك مورو حساسيته هو وانفعالاته هو ، وذاك الحب الملىء بالقدسية والهدوء الذي كان يشتهر به هو إزاء مدام شلنجر ، التي صبغها بصيغة المثل الرفيع ، وأسماء في القصة مدام ارنو . ثم إنه — حتى إذا لم نجد هذه الإشارة إلى الحياة الخاصة للأديب ، هناك النغمة واللحجة الخاصة ، وهما تكفيان لدفع العمل باسم كاتبه . انظر بوسوبه : « لا نجد عنده أى سر يسر به تقارنه ، ومع هذا انظر نجد وجهه واضحا في عمله ويالها من شخصية . . تلك التي تتمكن من خلط الألفاظ وتناء الجملة وبعث الرنين فيها ، فتصل إلينا وكأنها كشف جديد وذلك كله قبل أن تصل الفكرة نفسها إلى عقولنا . إننا نعرف هذه التوافقات ، ونعرف ذاك النغم . . . إنه نغمة هو . . فهو حين يتحدث عن أى شيء آخر يقول شيئا عن نفسه . . . وعن نفسه فقط . . . ألا يقول الجوهر . . وما يخصه هو بالذات ، تاركا في الظل ما يجعله يشبه الآخرين جميعا (٥٨) .

فإذا نظرنا إلى الحقيقة عن قرب فيما يخص فلوير ، لوجدنا أنه لا يطالب بالآ يكون للفنان رأى . . لابد له من رأى ، لكن الذي نمنحه منه هو أن

يقوم بتعليم هذا الرأي تعليماً مدرسياً ، أو - وهذا هو قس الشيء - أن يفسر الحقائق وطباع الشخصيات حين يقصد إلى تبرير رأيه هذا . لكنه يستطيع أن ينقله إلينا وهو عرض الأشياء كما تلوح له . (٥٩) بالاختصار فإدام الفن وما دامت الحقيقة سليمة فإن من حق الفنان - إن شئنا استخدام تعبير حديث - أن يعلن رسالته . لكن هل يستطيع الفنان حقاً - إلا إذا كان يسلي نفسه - أن يصف أبيات الشعر كأنه جبات اللؤلؤ في خيط - هل يستطيع أن يعلن أكثر من رسالة واحدة ؟ إذا كان الإنسان يمارس فلسفة الميتافيزيقا وهو يتنفس ، أفلا يمارسها أيضاً وهو يكتب أو يصور أو ينحت أو يؤلف مقطوعات من الموسيقى لو حين يعد خطة بناء قصر أو مقبرة . إن اختيار الموضوعات والمبادئ التي يتبناها الفنان ، وكذا الموضوعات الشائعة في أعماله ، كل هذا لا يكفي وحده لاستيضاح الاستعدادات العميقة للمبدع ، تلك الاستعدادات التي قد يجهلها هو . يقول سارتر « إن طريقة كتابة القصة ، وتنفيذها تعيدنا دائماً إلى ميتافيزيقية كاتب القصة » .

وسارتر في هذا على صواب تام . ليس هناك من الأعمال الفنية الكثير ، ومنها ما هو على أكبر جانب من الأصالة ، وما كان منها تعبيراً واضحاً عن نية داخلية أو مأساة روحية خاصة بالفنان نفسه ؟ مع هذا فإن فاليري ، وهو الذي يهتم كثيراً بضرورة الإبقاء على الفن فوق كل خطر يمكن أن يهدده ، يوافق على أن أكبر الأدباء عبارة عن « نسخ متباينة جداً من مواقف لما مفراها إزاء الحياة ، بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر في أعمالهم دون أن نفكر في أشخاصهم » ، وهو بهذا يوافق أيضاً على أنهم « أكثر من أدباء » ، لعل أحسن موقف بهذا الصدد هو ذلك الذي وقفه عياد فكرة الفن للفن . ما هو الشيء الذي قاسوه إذاً في حياتهم ، هؤلاء الذين امتنعوا عن معرفة الحياة ؟ وأي احتقار مارسوه إزاء الحقيقة تخفيه

عبادتهم المطلقة للجمال؟ ياله من جرح لا يداوى ذلك الذى يبحثون عن وسيلة للنسيان في وسط النشوة الجمالية؟ يقول فلوير في لهجة حزينة: «عندما تقرأ قصة «سالايمو»، أرجو ألا تفكر أبداً في مؤلفها. ولن يرى إلا القلائل كم كان من الضروري أن أكون حزينا حتى أعيد قرطاجنة إلى الحياة»، (٦٠).

ما كانت وظيفة الأدب إذا أن تنصح بالآخلاق الحسنة، هنا أيضا نجد فلوير وقد لمس المشكلة لمسا سديا... حين لاحظ أن الفن لا يفسد إلا في سهولة كبيرة عندما يتحدد في إثبات شيء ما، أو في الدفاع عن أى شيء كان. هل يتعين على الفن إذا أن يهمل وجهة النظر الأخلاقية أصلا؟ وهل يصرف النظر عنها ويعاملها كما لو لم تكن موجودة أو قائمة؟ ليس هذا بمؤكد، إذ نظن قطعاً أننا هنا من رأى رامون فرانديز في الجدل الودى الذى قام بينه وبين جاك ريفير، من حيث مساندة نظرية اللا أخلاقية الجمالية. هناك في الحقيقة تمييز يفرض نفسه، ذلك أن «هناك علم أخلاق يدرك من ذاته ويدافع عنه لذاته». وهناك أيضا علم أخلاق يفهم كما تفهم قطعة أساسية من قطع تبحث في معرفة الإنسان وفي تعبيره... وسواء أراد الإنسان أو لم يرد فهو موجه نحو شيء مجرد أن يعمل وبنقى، موجه نحو ماذا؟ لا نقبل نحو الخير أو نحو الشر، كما يقول الأخلاقيون، بل قل بصفته مشاهداً، نحو بناء كيانه أو حله.. وإذا نحن نظرنا إلى تصوير الحياة بمعرفة القصصى أو الكتاب المسرحى، تحت هذه الزاوية لوجدنا أنه - أى هذا التصوير - لا يمكن أن يكون دقيقاً إن لم يتمكن من احتضان الحقيقة الأخلاقية كلها. ليس الأمر إذاً أمر بناء سيكولوجى، بل هو أمر حقيقة سيكولوجية، فلن يكون مؤلف المسرحية أو القصة مخلصاً إخلاصاً كاملاً للحياة إلا إذا كان قد حل شخصياته إلى هذه الدرجة من التوتر، التى تعمل فيها الحياة على البحث عن معنى وعلى التردد في هذا وإعلان رغبةها فى السعى وراءها... بمعنى أن

تكون كل ناحية فيه ذات علامة خاصة. «هكذا تصبح وجهة النظر الأخلاقية، عنصراً ضرورياً في كل نظرة عميقة للإنسانية». وليس الأمر هنا وعظاً بل هو دفاع عن اكتمال التجربة الإنسانية، وضد أى تفسير قد يكون من شأنه تحطيم الإنسان في حين نعتقد أننا نكشف عن سره. وعيب بروست مثلاً لا ينحصر في «كونه من أنصار الأخلاقية والأخلاقية، بل في كونه يستقبل الحياة ويبقى عليها فوق المستوى الذى تظهر فيه الحقيقة الأخلاقية لأنه لا يدفعها إلى الأمام، في حين أن فلووير مهما يكن الأمر يكتب قصصاً كان يمكن أن تفقد الكثير من قيمتها لولا وجود الدم الأخلاقى الذى ترسم شخصياته عليها». لأنه إذا لم تلنج شيئاً إنسانياً دون جذور مادية متينة فلن تلنج شيئاً إنسانياً يقدم لنا أزهاراً أخلاقية حتى ولو كانت هذه أزهار الشر. (٦١).

لكن لم توقفنا وسط الطريق؟ أليست ملاحظات فرنانديز قابلة للانطباق على الدين؟ إذا كانت هذه الظاهرة البشرية تتضمن ناحية أخلاقية؟ أليست تتضمن أيضاً - وهذا رأى مشروع - ناحية دينية، إن معرفة الإنسان معرفة كاملة تفترض إذاً إيجاد فتحة من هذه الناحية. نتيجة لذلك يجوز القول بأن قصصاً مؤمناً، ولزقل كاثوليكياً، قد يتمتع بميزة لا تنسرك. هنا فهم ريفيير أحسن مما فهم في فواح أخرى تلك النقطة الهامة، ولو أنك تشتم من تعبيراته وأتحة المتدين الذى يزعم هو بتدينه. إنه يقول: «إن هناك نوعاً من السذاجة في كل أديب غير متدين، فهو يشبه دائماً إنساناً تخفى عنه شيئاً ويعرف ذلك... وهناك فكرة عميقة لا يلبسها... وحتى حين لم يعد الأمر أمر الدخول إلى سر الأشياء، أو حين يكون مشغولاً في مجرد خلق شخصيات وأحداث، وحتى في القصة يقدم إيمانه (بالمسيحية) إلى أولئك الذين يوحى لهم هو، وبصفة خاصة، وإن صح القول تقدماً في العمق أولئك الذين يوحى لهم المسيحية؟ هل يعملون في حرص تام على ألا يبرهنوه

ولا شك أيضا في أن الفنان هو الذى يصنع العمل الفنى ، وأنه لا ينبغي له أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية . لكن الفنان إنسان ليس من الضروري أن يكون إنسانا عاديا يقدره حارس المنزل ويحبه . وليس هو بالذى يمسك بالقلم أو بالفرشاة « يصنع الفن » ، بل هو ذلك الذى يمسك بهما لكي يخرج - كما يقال عامة - « ما فى بطنه » من الأمور التى عاينت تجربته كإنسان ، بالقليل أو الكثير تبع للحالة ، فى نضج ما فى بطنه هذا . لهذا ، يصبح من الخطأ أن نطالب أن ينقطع الفن نفسه عن كل ما يحيط به ويفقده ويمتدحه الحرارة والطاقة فى الحياة البشرية . ومن الجنون إذا أن نعتقد أن البساطة أو النقاء فى العمل الفنى تستند إلى القطيعة بين الفنان والقوى الحية التى تبعث الحياة والحركة فى الكائن البشرى ، وأن هذا البقاء يستند إلى حائط فاصل بين الفن من جهة والرغبة أو الحب من جهة أخرى ، على أن قوة العمل الفنى تعتمد على قوة الديناميكية الداخلية التى تولده « ونقص قوة الخاصية الفنية » (٦٤) .

إن أشد أنصار نظرية الفن للفن تحمسا ، وأولهم فلوبير ، لم ينتجوا أعمالا أدبية عظيمة ، إلا لأنهم خففوا فعلا من الحكمة التى كانوا يدعون لها قولا وقد كان هذا فى مصلحتهم . أما أولئك الذين فكروا فى اتباع هذه الحكمة حرفيا فلا شك أنهم كانوا يصلون إلى حالة العمى ، فالنشاط الفنى يذبل كما تذبل الشجرة المحرومة من الشمس والماء ، إن لم تغذها الدفعة التى تدفعه والمادة التى يمارسها الفنان من خلالها . وقد أفتقد فاليرى من هذا الخطر لأنه تردد كثيرا أعلى مالارميه ، وقد اعترف مؤخرا بقوله : لقد اضطرت إلى ألا أولى فن الكتابة إلا قيمة تدريبية بحتة (٦٥) ، لكن لم الكتابة إذا؟ والكتابة عن أى شئ ؟ وهل يكون الشعر مجرد لعبة تستند إلى خصائص اللغة ؟ إن كان الأمر هكذا فلنلعب أو نحل ألفاظ الكلمات اللفظية والرأسية .

أم أن الشعر وسيلة لإرغام العقل على إجراء عمليات شديدة التنفيذ، محددة الصيغة؟ إن كان هكذا فلنحل مسائل الرياضيات. وهل للشعر هدف أوحده ينحصر في أن يمجّد نفسه بنفسه؟ إننا نعلم أن الموضوع الذي يتناوله الشعر ينضب بسرعة، ومن هذا الشعور يأتي شعور آخر بالاختناق حين نقرأ قصائد مالارميه، رغم مواهبه النادرة. فشعور مالارميه هذا يشبه حمامة يضاء تحمل بين أجنحتها بعض فلسفة «كانت»، وتريد أن تطير فتخطى طبقات الهواء وتقاوم ثقلها، وتحاول الطير في الفضاء مهما يكن الأمر، حتى لو أصابها الموت. وبالاختصار يكون «الفن إشعاعاً يفيد بالتأكيد في حياة الجسد الفني الذي يتجه بفضل - أي بفضل الفن - نحو تحقيق إمكانياته بأعلى درجة من الكمال. لكن هذا الجسد يظل ثابتاً بفضل جذوره، ممسكاً بالحقائق الحية والاجتماعية للكائن وللجماعة... وإذا عمل الفن المستقل ذاتياً على أن يدفع «بالبوفارية» (مذهب فلوير في مدام بوفاري) إلى حد بعيد، وإذا اعتقد في ذاته بأن له علة وجود، وادعى القدرة على قطع آخر الصلات التي تحتجزه، وقطع كذلك آخر القنوات التي تغذيه؛ وأصبح حراً في أن ينظم نفسه حسب هواه، فإنه لن يمجّد ما ينظم إلا في العدم». (٩٦).

بهذا يكون الفن قد تجنب هذا بأن عمل بطريقته هو، وابتعد عن فكرة الفن للفن خوفاً من أن يصاب بالعدم، واقترب من الفكرة التي تقول بعكس ذلك... أي بأن يكون «الفن للإنسان». يقول مارتيان - وهو على حق: «إن القيمة الفنية هي وحدها التي تتخذ مكانها، لكن هذا يحدث عن طريق فلسفة عجيبه تربط بين تلك القيمة باعتبارها نابعة عن الإبداعية الشعاعية والعمل الشعاعى الذي يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها ليهيمن على مصير الإنسانية كلها. فقد أقام كل من باريون وجوته وهوجو أنفسهم أبطالاً أعظم من الأبطال التي

صوروها في أعمالهم ، وادعى أنوولد أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل وعلى مستوى التعبير الشعري . ثم جاء عهد « الشعراء اللعين » ، ثم « صاحب الرؤية الأعلى » ، واكتشف الفنان أن مهمته إعادة خلق الضمير في مجتمع لا ضمير له . وهكذا أصبح الأديب قسا أو قديساً ، وأصبح البرج العاجي الذي كان يعيش فيه أصحاب الفن للفن ، معبد العالم كله معبد يتوونس وصخرة برومته ومذبح التضحية العليا . وأظن أن هذه الحقيقة ذاتها تتضمن تنفيذا بطريق التجريد لنظرية الفن للفن ، (٦٧) .

الفن المشرم

كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية ، وقد نجم عن المبالغات التي تضمنتها رد فعل آخر ، فهبط الفنان إلى الميادين العامة بعد أن شعر بالنعب من وجوده في عش النسر . . وأراد أن يحيا حياة الناس جميعاً ، وأن يسير جنباً إلى جنب مع إخوته ، وأن يتحدث إلى الناس بلغة البشر .

وكانت الظروف مواتية لهذا ، فكان القرن الذي يقع بين عامي ١٨١٥ و ١٩١٤ فترة هادئة نسبياً ، حيث كان في الإمكان مداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل من المال وممارسة السياسة تسلياً وإرضاء القارئ الجاهل بأي شيء . . . وأنت الحرب العالمية الأولى ثم تلها الثانية ودخلنا عهداً ليس منه أي مفر ، تشويه آثار الإرهاب والتهديد الذي يقع المستقبل تحت تأثيراته ، وجاءت الحركات الاجتماعية والعضوية العالمية ، واسعة العميقة ، تخلق للإنسانية مشكلات جديدة تأثر بها أشد الفنانين هدوءاً فلم يجد بداً من أن يعلن حياته ، ولو أنه وجد نفسه دائماً مرغماً على اتخاذ موقف معين وعلى

أن يلقي بنفسه وسط المعركة. وأن يحتج ويتظاهر ويرجو ويقنع . وأصبح
فنه سلاحه ، فأتت فكرة الفن الملتزم لتحل محل فكرة الفن للفن .

وفي وسط هذه الأحداث المترابطة ، لم يعد الفن هو الفن الأعلى الذي
يخضع لنفسه القيم الأخرى ، يريد امتصاصها . . وغدت مهمته ، على
العكس من هذا ، أن يحياها ويشرفها وينميا ويدافع عنها ويزيدها هبة
وجاذبية بأن يصنئ ، عليها بريقا جماليا . وحين فعل الفن هذا لم يتنازل . .
قيمه الذاتية ، بل ظل كما يقول باير ، بمثابة وضع القيم . وضع التقييم .
إننا نرى منذ الآن في وضوح أن ذلك المذهب يضم بين طياته الأخطار
المضادة للمذهب السابق . وقد يكون من العبث ، أن نقف عند هذه النقطة
دون أن نسمع لنا بأن نوضح مشكلتنا بدرجة أكبر ، ونقصد هنا مشكلة
العلاقة بين الإنسان والفنان في مولد العمل الفني .

الفن من أجل الإنسان ، والمجتمع ، والشعب . . ما هذا بجديد ، فإن
نحن نظرننا إلى الأدب ، كما يراه الرومانتيكيون ، لوجدنا أنه ليس بوسيلة
لقضاء الوقت يمارسه إنسان يحب نفسه فحسب ، ويعيش منعزلا ، بل إنه
بمثابة رسالة في نظر الأديب . يرى لا مارتين أن مهمة الشعر هي نشر الحب
والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحجاسة بنشوته بين الشعوب ، (٦٨)
ويرى هوجو « أن الفن للفن يمكن أن يكون جميلا ، لكن الفن للنقد
أجل » ، (٦٩) ، وفن المسرح بوجه خاص لا يمكن ان يتخلص من هذه
الصفة لأنه هو الذي يصل إلى الجماهير بأوسع نطاق ، « فالمسرح منصة . .
والمسرح منبر ، والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها
ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما علمه في يوم ما » ، (٧٠) . وقد
مارس كل من دوماس الابن وجورج صائد نفس المذهب ، فكتبت
صائد تقول : « إن الفن اليوم اجتماعي بالضرورة » ، (٧١) . وكتب دوماس

الابن يقول : « إن كل أدب لا يأخذ في اعتباره نواحي السكال والنصح بالآخلاق والمثل الأعلى والفائدة ، بالاختصار ، أدب مريض ، يولد ميتاً » (٧٢) وطبعي أن يشجع الفلاسفة التحرريون مثل برودون وسان سيمون ولوى بلان ولا منيه مثل هذا الاتجاه ، باعتبار أن « العالم يتحلل ويندوب ... ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلية ... ويجب أن يكون الفنان نبياً » (٧٣) .

إلا أن معاصرينا الذين علمتهم التجارب لن يقبلوا هذه الحاسة بتلك البساطة ، فهم يرفضون في غالبيتهم - هذا صحيح - الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا التى حبس آباؤهم فيها أنفسهم ، وها هو ذا آراجون لا يجهل أن بظل فى السكون مادام العدل موجودا ، فيقول : « أيها الشاعر ، خذ قيثارتك ... نعم .. لكن مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك فى الصباح لتجد فيها هذا البله ، وتلك الدناءة التى لا تحتمل ، وعندما تشعر بأن الإهانة قد مستك أنت حين يحكم على بعضهم بثلاثين عاما أو عشرة أعوام سجننا لأنهم لم يفعلوا شيئا غير أنهم احتجوا ضد الأحكام العسكرية ، ولأنهم ، على ما يظهر حرضوا جنود الاحتياط على عدم الطاعة » (٧٤) . وارتباط الفن بهدف معين فى نظر أدباء آخرين ارتباط متنافى يبقى أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكولوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة . يقول مالرو : إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير مبرز عن مأساة الإنسان ، لا وسيلة لإلقاء الضوء على الفرد » (٧٥) وتجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند ألبير كامى : « ليس الفن فى نظرى استمتاعا هزىلا ، بل هو وسيلة لتحريك

أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام ، والسعادة العامة ، (٧٦) . فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول في المعركة فإنه لا يستطيع أن يعتمد عن أن يشهد بما يرى ، ويؤكد جول رومان هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره ، . . والإدلاء بالشهادة - هكذا يؤكد دانييل روبس - أول واجبات الأديب » على أن كل من يهرب منها « يخون مهمته الطبيعية في الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون « رجل أدب » لا أديب .

والحرية في بلادنا الديمقراطية حرية يمتلكها الفنانون من حيث رغبتهم في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، وفي اختيارهم لنوع هذا الارتباط . لكن ليس الأمر هكذا في الدول الدكتاتورية ، حيث لا تعمل الدولة ، حين تكون قوية ، على مقاومة الإغراء بسيطرتها على الفنون والآداب ، وقد فعل لويس الرابع عشر ذلك ، لكن قامت دول أخرى بأحسن من ذلك منذ هذا الوقت .

ولنذكر أن السيد شيلوف مثلاً قد نقد الأدب الغربي نقداً شديداً في مؤتمري المصورين والمثاليين الذي عقد يوم ٢٨ فبراير عام ١٩٥٧ فقال : « إن كل ما رأينا قد ترك فينا شعوراً بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . حيث يجرى تشجيع حركة تحمل بين طياتها سم العدمية وترمى إلى إعداء المفسدين والقلة من كل نوع ، مستخدمة في ذلك الدولار والفرنك ، وطبيعي أن يكون للتصوير التحريري هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، ويقول شيلوف في هذا « إننا لسنا في احتياج هنا في الاتحاد السوفيتي إلى هذه الألاعيب وتلك الوحشية الهدامة . » ثم يجد المتحدث - على العكس من ذلك - واقعية التصوير السوفيتي ، مع اعتباره كله تحت خدمة رفع المستوى المعنوي والروحي للسكان الشعبية ، (٧٧) .

وبالاختصار ، فإن الفن الفعال ، الذى تمتد جذوره فى الواقع التاريخى والاجتماعى هو الذى يعمل جامدا على فهم هذا الواقع وعمارسته وتعديله . ولم لا ؟ إن ادعاء الجمالية ظاهرة حديثة الظهور ، ولكنها لم تنش طويلا لأنها تظهر فى جو خافت وضعف محدود الأفق ، ومادية قصيرة النظر ، لأن الموقف الطبيعى للفنان لا ينحصر فى أن ينسحب تحت خيمته . يدل على هذا أن القدامى والمحدثين من أمثال ايشيل وبندار وشكسبير وسرفانتس وبارزاك وتولستوى لم يكونوا من مدعى الجمال ولم يعملوا لتحكم فيهم آلة تسير ذاتيا ، وصحيح أن فرجيل كان شاعرا ملتزما حين كتب الجورجيات بناء على طلب أوجست ليمجد العودة إلى الأرض . صحيح أيضا أن الفنانين والأدباء فى العصور الوسطى وعصر النهضة لم يدبروا ظهورهم للحياة . وأن داتى قد كتب الكوميديا بصفقتها تعليميا دينيا ساميا لم يتورع فيها عن أن يشبع كراهيته ، وإن هولباين ودورير وكراشاشن وجرونوالد لم يكونوا غير مباليين - حين نعلم هذا اليوم أحسن مما مضى - بالمطالب التى أدت إلى حرب الفلاحين عام ١٥٢٥ ، وأنهم اشتركوا فى أحداث هذه الحرب ، كما اشترك بيكاسو فى حرب إسبانيا بأشخاصهم وأعمالهم الأدبية . . . وحتى عندما يكون الأدب والفن تعليميا أو جدليا أو ساخرا ، فإنه غالبا ما يبق على قيمته فها هو ذاك المصور الكاريكاتورى دوميه يعمل فى مجلة شاريفارى مدافعا عن آراء معينة دون أن يفقد حمسه الفنى . وها هو ذاك اينسورفان دونجن بعد بوش وغيره ظلوا مصورين لهم قيمتهم لأنهم قدموا لنا أعمالا كاريكاتورية تصور أحوال المجتمع كالأوه . . وديوان «العقاب» ليفكتور هوجو ، ليس بأقل قيمة من التأملات لنفس الشاعر رغم أنه هادف لا يقل فى هدفه عن «أشعار السخرية» و«الأسيرة الشابة» للشاعر شليه . يؤكد أيضا أن الأعمال المرتبطة للشاعر يجرى مثل «النقود» والمذكرة المرفقة «وفرناند لوديه» تعادل غير المرتبطة منها مثل ريجيز نوردام

• ولا تغفل عن القبور الكبرى تحت القمر ، للشاعر برنانوس ، ولادشيس
إيليس ، لنفس الأديب .

مع هذا ، فإذا لم تكن الفعالية معادية للجمال ، فإنها لا تتضمنها بأى حال ، بمعنى أن القيمة الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة الحالية ، لأن الفن يبدأ بالشكل الخارجى للعمل الفنى ، وبالشكل وحده . فالكاريكاتورى دوسيه لم يكن رساما عظيما لأنه كان من أعظم أنصار حكم الجمهورية ، بل كان عظيما بفضل الخط الذى عرف كيف رسمه . ولم يكن برنانوس كاتب نشرات عظيما بسبب حبه للشرف والكرامة ، بل كان عظيما بفضل قوة التعبير عنده . فإذا كانت أشد المبادئ قوة وقدرة على إخراج الأفكار تساعد على إقناع القارىء أو المشاهد لمسرحية ما ، فإنها لا تكفى أصلا لإنتاج أعمال فنية كبرى . وإذا كان جوفينال قد قال إن « الشعر ينبع من النعمة » ، فإن جوفينال هذا شاعر لديه القدرة على تحويل نغمته إلى شعر . . . وترجع قيمته إلى هذا ، لا إلى أنه ناعم . وإذا كان فيكتور هوجو وطنيا ، نقل وطنيته عن وطنية ديروليد ، فإنه - لا ديروليد - هو الذى ترك لنا أجمل الأشعار الوطنية فى الأدب الفرنسى ، رغم ضعف وطنيته هذه بالنسبة لوطنية ديروليد . ذلك أنه لم يكن يملك قلبا تتردد أوقاره لحسب ، بل إنه كان كذلك يتمتع بموهبة عبقرية فى تنميق الشكل الشعارى . ولذا فإنه عندما دعت حكومة لوى فيليب لتأليف « نشيد » يمجّد ذكرى شهداء ثورة يوليو ، لم يكتف بترجمة شعور الجميع بل أبدع حقيقة شاعرية تندمج العاطفة فيها بسحر اللفظ ، وتحول فيها الوطنية إلى جمال لتشارك فى الوجود المشع الذى لا يقبل الانهيار للأعمال الفنية . وقد نجح فى هذا لدرجة أصبح حب « فرنسا الخالدة » معها فى نظر الأجيال من الوطنيين ، غير قابل للاقتضال عن تلك الموضوعات المنسقة تنسيقا رعا والذى تتحدث عن الموت والمجد ، فى إطار شاعرى مليء بالحشوع

الذى يصيبننا عند تشييع جنازة ضخمة ، وبالأنعام الدقاقة التى تهز أوتار القلوب والتى تتناوب فيها أنواع الرنين الخافت والرين الواضح المرتفع ، والتى تذكرنا ولا شك بقبة قصر الباتقيون رمز الأزالة حين تضيئه نيران الشمس المشرقة .

وخلوص النية فى الفن ، مثله مثل الفعالية ، لا يودى إلى النجاح الفنى . ولذا فإن « أدب الشهادة » الذى يسرد لنا ما يرى ، وهو الذى تفرقنا به الأسواق منذ عشرين سنة ، لم يتعد - اللهم إلا القليل منه - مستوى القول العادى لحسب . ولا شك أن الذين كانوا قد رأوا أشياء معينة ، أولئك لهم حق ، بل ربما كان عليهم واجب يتلخص فى أن يقولوا ما شاهدوا من معسكرات إفناء الأسرى ، فن انران حرق الأحياء إلى تعذيب أفراد المقاومة . . . إن أوافق أيضا على أن يتم كاتب ما بحالة « العمل القس » أو بمشكلة تشرد الشباب أو بالتمصب العنصرى أو بحالة قدامى محاربى الهند الصينية أو الجزائر . . . فن منا لا تهمة هذه المشكلات ؛ لكن ما كان الشعر صياحا ، وما كانت القصة تحقيقا صحفيا . إن على القصة أن ترتفع إلى أعلى ، وإلا ماتت وسط الأحداث نفسها ، وإن هى كانت تحترق اشتعالا بفعل الأحداث ، فإنها سوف تكون فى الغد رمادا يلقى فى سلة المهملات . ومن هنا رغبة الكثيرين فى تخلص الأدب والفن من الارتباط والهدفية . مثال ذلك أن يكون ضمن آخرين ، الذى يرى أن من الضرورى الإسراع فى حماية الأدب من « الشهادة » ، وهى عدوه الأول ، (٧٩) . لكننا لن نكون على هذه الدرجة من القسوة ، ولا بد لنا أن نقول بأن الشهادة ليست الوظيفة الوحيدة للفنون والأدب ، وأن العمل الفنى أو الأدبى لن يدوم إلا إذا وصل إلى مرتبة الأبدية فى الحال القائم ، وأن الأديب الذى يشهد على عصره يجب أن يكون أولا وفى خلال عصره شاهد الحقيقة ، وأن الفنان لن يرى فى عصره هذا إلا فرصة ومادة لعمل تكون فائدته الأولى

هى الجمال ، مهما يكن إيمانه بمبدأ أو مذهب ما ، ومهما تكن تجربته . وإلا
انتضح انعدام خلوص النية عنده ، لأن خلوص نية الفنان لن يتعلق بذاته
أول الأمر ، بل إنه يتعلق بفنه .

وخلوص النية هذا ليس باليسير عندما تكون الشهادة شهادة تطلبها
سلطة الدولة . فالشهادة والأصالة لم تكونا في يوم من الأيام خطيئة الشعر
والتصوير الرسميين . فالقصيدة — الأغنية التى كتبها راسين بعنوان
« عن شفاء الملك » ليست بأجل ما كتب راسين . والقصيدة — الأغنية التى
كتبها بوالو بعنوان « الاستيلاء على نامور » ليست بأجل ما كتبه بوالو ،
لأنهما كتابا دون « إيمان » كبير . وعلى نفس النقط نقول إن الأعمال الفنية
التي أخرجها المصور لوبران في شبابه تدل على أنه اضطر إلى مخالفة طبيعته
من أجل تنفيذ ما كان يرضى الملك العظيم ، ولو أن الضنط الذى يمارسه
ملك يتمتع بالحق الإلهي (كلويس الرابع عشر) ليست إلا مجرد ملاطفة
خفيفة يقوم بها الفنان لمجرد إرضاء مليكه . . . وخفيفة إن هى قورنت
بما تفعله النظم السياسية الدكتاتورية من استمرار تطبيق نظريتها هى بقوة
وانتظام .

ولقد كان إيمان المصور كوريه بالثورة عميقا يجرى في دماائه بدرجة ظل
معه مصورا طليقا حراً كفنان ، ونرى هذا في لوحات « محطمو الصخور »
و « الورشة » و « جنازة في أورنان » وكلها زرى من خلالها اتجاهها نحو الدعاية
والجدل . ومثل هذا التوافق بين الهدف والفن الحقيقى نادر ، لأن التعلق
بأفكار ما ، وهى أفكار غالبا ما تكون غريبة عن الفن — تخلق لدى
الفنان روحا تجريدية تضرب بالنوعية الملبوسة للعمل ، ذلك أن العاطفية
الكاذبة تختلط به ، ولا يصبح العمل بمثابة ثمرة تنغذى من الرحيق في
غموض ، وإن النية التى يعقدها الفنان نية « فوق تشكيلية » تفسد التأمل
الداخلى الذى يفرض فيه أن يؤدى إلى الإبداع ، كما تفسد حكم أصحاب

المذهب المعين أنفسهم على العمل . وكلما تدخل الإيمان بمبدأ ما في حقائق الخيال والحساسية أوشك خلوص النية على أن يتوافق مع الكذب الفني وفسد العمل . الحقيقة أن فنون النازية من أشد ما عرفه هذا القرن سوءاً وإساءة للفنية عامة . . . ومعها أيضاً ذلك الفن الذى يسود الكنيسة بصفة عامة ، (٨٢) .

لهذا فإنه في مجال الدين - لا يكفي الإيمان - بل وليس هذا الإيمان ضروريا لإنتاج عمل فني إلتاجاً يعترف به ، ولا لإنتاج عمل ديني يعترف به . وفي بعض الحالات تكون الموهبة الإبداعية هي التي تنقص المبدع ، فنحن نعلم أن القديسة تريزا للمسيح الطفل قديسة أكثر منها شاعرة رغم أنها قرضت بعض أبيات الشعر . ومع هذا فإنه يحدث أحيانا لدى فنان حقيق أن يظل أشد أنواع الإيمان دون فعالية في فنه . ومع كل فالمهم للعمل ليس قيمة هذا الإيمان في ذاته ، بل المهم توافقه مع القوى الإبداعية ، إذ كيف يترجم هذا الإيمان في شكل صور محسوسة وطبقا للقوى التي تتبع من الأعماق فوق الشعورية ؟ هذا هو المهم . وما علاقته الحيوية بما يمكن أن يسمى « الإيمان الفني » . . هذا الاقتناع بأنك خلقت لتخلق ، ولتخلق في اتجاه معين ، اتجاه غامض بلا شك لكنه عاجل وبمثابة ضرورة ، (٨٣) . إن عبقرية كاوديل تنمو في الكاثوليكية وهي في حالة من التحول . هنا تختلط المبادئ بالمادة لأنها على ما يلوح - أي تلك المبادئ - ذات مصير يمكنها من تنفيذ نظرة كونية وشد شديد يتجمع فيه وحى الفنان . لكن ليس الأمر هكذا بالنسبة لسكل الذين يتحولون من دين لدين مثلا . وهنا تساؤل : هل كان إيمانهم أول الأمر ضعيفا بحيث لم يسمح لهم بالدفع الإبداعية القوية ؟ أم أن تجربتهم الجديدة لا تستطيع الاندماج في تجربتهم القديمة ؟ وهل كان عالم الحقيقة الدينية هو الذي لم ينفذ إلى دنيا الجساسة والخيال عندهم ، باعتبارها الطريق الذي يؤدي إلى التعبير التشكيلي أو اللفظي ؟

مهما يكن الأمر فإن العملية التي يتولد فيها الوحي لا تتم لدى الرجل العادي . وحقائق الإيمان تظل دون أثر في حقائق الإبداع . ها هو ذا جوليان جرين بعد عودته إلى الله ، تجده يستمر في تصوير نفس المواقف الغامضة ونفس الشخصيات القلقة . وإن نحن أخذنا نعيب عليه هذا ، لرد علينا كما يفعل موريك بقله : « ليس ذنبي أني لم ألحق بجميع شخصيات ذات الفضائل » . ولم يكن ذنبه « ما تروني » أيضا أن هبط مستوى مواهبه عند ما أخذ يمس الناحية الدينية . وربما كانت المأساة التي انطوت عليها نفس مؤلف « الخطييان ، (ما تروني) راجعة إلى أنه أراد أن يعبر عن إيمانه بأداة شاعرية كان يمتلكها ، وإلى أنه كان يفهم في قرارة نفسه مدى ضعف التوافق بين الناحيتين ، الدينية والشاعرية عنده ، في حين أنه كان مصمما على بذل هذا الجهد باعتباره عادما أمين الله كما كان يريد أن يكون » (٨٤) .

وعلى العكس من ذلك ، لا يمكن أن يكون الفنانون غير المؤمنين بدین ما قادرين على خدمة الدين خيرا من المؤمنين . وليس معنى هذا أنهم بالضرورة فنانون أعظم ، بل إن طبيعتهم الفنية هي التي تخلق عندهم استعدادا أكبر لفهم واستيعاب تلك الفكرة أو هذا الحدث أو ذاك السر الذي ينطوى عليه الإيمان لدرجة أن يدخل « في دماغهم » — كما يقول فيردى . على أنه ليس للإيمان هذا أية سيطرة على حياتهم . ولقد لوحظ أن لوحة « سانت فرانسوا دى سال » للصور بونار ، والمعروضة في كنيسة آسي من بين جميع ما أوحى به فن التصوير القديس قس جنييف ، أكثرها انطباقا على روح القديس نفسه ، وأن الواح الزجاج المصورة التي صنعها لبيجييه والموجودة في أودانكور « أشد أعمال الفن المسيحي منذ عشرين عاما تأثيرا في الوجدان » ، وأن قبة كنيسة فانس كما صورها ما تيس « تدعو القسس الذين يقومون بالصلاة إلى إطلاق تحمسهم الديني من معقله » (٨٥) . وليست هذه الحقائق هي الوحيدة في هذا الإطار .. فقطوعة الترتيل ، التي

كتبها الموسيقي فوريه ولم يكن يؤمن إذ ذاك بشيء لا يقل قيمة ودرجة من الناحية الدينية عن مقطوعة «رتيل» التي كتبها موزار وقد كان مؤمناً. أو لم يكن ديلاكروا أول مصور ديني في عصره رغم كونه ابناً طبيعياً لثاليران، أى رغم أنه نشأ في بيئة رديئة، ورغم أنه كان من المعجبين بقولتير؟ المعروف أن ديلاكروا كان يفتق بالغريزة أى منظر يتفق والموضوعات العاطفية والتشكيلية لفننه للتصويرى : مثال ذلك لوحات «المسيح في حديقة الزيتون» و«الدفن» و«الصعود إلى المذبح» وسلسلة لوحات أسماها «المسيح يهدى من ثورة العاصفة» وكلها تستجيب إلى نفس الصيغة التي صورت منها لوحة «داتنى وفرجيل في الجحيم» وعلى نفس الوتيرة كان ماتيس الذى صرح فيما يخص فنه التي صورها بقوله : «أريد أن يشعر كل من يدخل إليها وكأنه قد تنقّى، وكأنه قد تخلص من أوزاره». وماتيس الذى يقول هذا هو بعينه الذى كان يصرح فيما يتعلق بالأزهار والباقات التي صورها في أعمال أخرى بقوله : «أريد أن يتذوق الإنسان المرهق المتعب الهدوء والراحة أمام لوحاتى» .

من العبث إذن أن نفرض على فنان غير مؤمن أى موضوع ديني . ولا بد أن يكون الموضوع محركاً لعواطفه إلى أحماقها . هذا شرط أساسى ضمن شروط أخرى لا أحدث عنها هنا ، يتعين علينا — كما كان ديلاكروا يقول — أن نراهم من أجل العبقرية ، فيها ، ومعنى هذا أن كل فنان يمتلك بقدر فنيته نسبة معينة من روح التقديس تربط بينه وبين أمور الدين . ويعنى هذا أيضاً أنه — في حالة انعدام الإيمان الدينى — يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي ، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة «إضافة خيالية» تحمل محل الإيمان ، وأخيراً فإن معنى هذا أن الموضوع الذى يبعث إليه الحياة ويوحى إليه ويمنحه صفاته الخاصة لأنه هو الفنان الذى يمتزج

بقدرات استقبالية متفرغة لذلك . . وبالاختصار ، فكما يقول ج . سمسون ، التصوير هو التطور ولو للحظة نحو ما كلف به الفنان أو كلف به نفسه أن يقول . فالذي لا يؤمن بمذهب ، الميلاد ، كمذهب يستطيع أن يؤمن به باعتباره موضوع عمل فني . . . فالיום يؤمن الفنان بالميلاد كما كان بالأمس يؤمن بهذا «الصحن» المليء بالفاكهة . معنى هذا أنه يجب هذا المذود الذي ولد فيه المسيح ، وذلك التبن الذي ولد عليه ، وتلك العذراء وذاك الطفل يسوع . . ويوسف التجار وكل ما يحيط بمحدث الميلاد . . يجب ما يمثل كل هذا في نظر الآخرين . . ويجب كل ما يمثل هذا بالنسبة له ، (٨٦) ويحبه لا بقصد الإبداع فحسب ، ولكن حبه هذا منبثق من روحه .

الفصل الثاني الفن وعلم الأخلاق

يذكرنا هذا العنوان بنقاش قديم ، دائماً ما يتجدد لأن الأعمال الفنية الجديدة تعمل على إحيائه . . . وهو يغطي مشكلات ثلاث غالباً ما تختلط فيما بينها . . . ولكنها في الحقيقة متميزة بعضها عن بعض رغم تضامنها كوحدة . أولاً : هل يكون للفن وظيفة أخلاقية ؟ وهل يجب أن يكون علم الجمال غادماً لعلم الأخلاق ؟ أم أنه يجب — هل عكس ذلك — أن يتحرر منه ؟ أم أنه من الجائز أن يجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفني ؟ وبأى حد وبأية شروط ؟ لقد بحثنا هذه المشكلة في الفصل السابق .

والمشكلة الثانية هي أن الفنان إنسان رغم كونه لا يختلط بالإنسان ، ولذا يتعين عليه أن يقوم بعمله كإنسان ، وأن يتابع الهدف الذي خلق لكل حياة بشرية ، وهي تحقيق الخير الأخلاقي . فهل يساعد النشاط الإبداعي على تحقيق الخير أم لا ؟ لقد سبق أن قلنا أن الضمير الفني يأتي من الضمير الأخلاقي . ومع ذلك فإنه لا يكفي أن نكون فناناً جيداً لتكون رجلاً طيباً . بل وأكثر من ذلك فإن للإبداع الفني مطالب معينة بحيث يجوز أن يدفع المبدع إلى أعمال واجباته الأخرى . وهذا التضارب في الواجبات مصدر محنة يثني منها الفنان ، وسندرس هذه الناحية حالاً حين نعرض للعلاقة بين الفن والدين . فالواقع أن الناحية الأخلاقية تنحصر في الله بصفته خالق الطبيعة البشرية ، وبصفته نهاية قصوى ، وبالتالي منظماً عالياً للسلوك البشري . وعلى كل فإن هناك تضارباً بين الأهداف العليا .. الله أو الفن .. هذا التضارب الذي يقع خلف

تضارب الواجبات ويبحث القلق الشديد .. قلقا أشد من هذا التضارب بين الواجبات ، لأقصى درجة .

أما المشكلة الثالثة فهي لا تتعلق بالمبدع نفسه ، بل لأنها تخص الماوى ، إذ أنه ما دام الفن موجها للجمهور ، فهل يكون تأثيره في أخلاقه حسنا أم رديئا ؟ وهل يعمل الفن على تصويب أخلاقنا أم على إفسادها ؟ وهل يكون الاستمتاع بالأعمال الفنية الجميلة عقبة في سبيل ممارسة الفضيلة أم إنقاذ لها ؟ لاشك أن الرد على هذا عسير عند ما لا يحوى العمل الفنى إلا عناصر جمالية بحتة ، فللمعمل موضوع ومعنى واتجاه عاطفى أو أيديولوجى . ومن هنا نتساءل عما إذا كان أخلاقيا أم لا أخلاقيا بصفته عملا جماليا . ويمكننا أيضا أن نتساءل عما إذا كان محتواه غير الجمالى يكتسب أو يفقد من قيمته الأخلاقية لى تعامله معاملة جمالية . نستطيع أن نقول فى هذا إن أى موضوع لا يمكن بالضرورة أن يكون موضع تحقيق فنى ، — وإن احترام الجمهور للعمل الفنى وللفن نفسه يفرض على الفنان قيودا معينة .

هذا هو مجموع المشكلات ، وكما نسيية بالنسبة لمستخدمى الفن ، الذين نرى أن من الواجب أن تفكر فيهم هم ، وهنا يرى البعض مثلا أن تعريض برونتيير إلى الكثير من الهجوم لأنه أصبح عتيقا ، يؤدى إلى رفع قيمته ، لكن لا بد أن نلاحظ أن برونتيير هذا قد مثل فى يوم من الأيام حالة من التفكير لم تخنف بعد ، هذا بالإضافة إلى أنه خلق حقيقة أثارت الكثير من حقائق أكثر صحة (١) . . . ولعلنا لم تعبث خلال شبابى من سماعى لما قاله عنه أساتذة كانوا على جانب كبير من الطيبة .. لكن من هنا ، كان عندى حساب صغير .. أسويه معه ..

إدانات تشريرة

طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، وهاجم بوسويه في كتابه «حكم عن المسرحية الهزلية، المسرح بوجه خاص ، واعتبرت نيكول د صناع القصص، كأنهم د واضعو السموم للجماهير ، لا في الأجسام بل في النفوس» .
وانهم روسو في «خطاب عن المسرح» وسائل التسلية الفنية بإفساد المجتمع .
هكذا نرى أن الفن يصطدم من قديم الزمان بشكوك علماء الأخلاق لدرجة خطيرة . وحتى إلى بدء هذا القرن ، وجد برونتير وسيلة لتأكيد هذا الاتجاه ، فكتب يقول : « إن هناك في كل صيغة وفي كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق . لاحظ أنني لا أحدثك هنا عن الأنواع المنحطة من الفنون ، عن الأغنية أو كوثرتو المقهى مثلا ، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص ، بل إنني أحدثك عن الفن العظيم . . عن أعظم الفنون . وأقول إن هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما في الفن العظيم ، على أن هذه اللاأخلاقية موجودة في قلب مبدأ الفن ذاته » (٢) .

لعلنا نتصور أنفسنا في حلم ، إذ أنه مادام الأمر يتعلق بالنفرفة بين «فن عظيم» و«فن منحط» ، أقول بدوري إنك تعرف مثلما أعرف أنا أن هناك من أغاني كوثرتو المقهى ما هو برى . أما التمثيلية الإباحية فإن شئنا أن نضع إحداها مثل «قبعة إيطالية من القش» في إطار الأخلاق لكان هذا شئنا ينطوى على التدقيق الذي لا مبرر له . وهل يستحق الرقص على الأقل ، أن نندد به ؟ إن من الجائز أن ينطوى باليه الأوبرا على مزايا — ومزايا لا أستطيع تخصيصها أن أحقرها — لأنها تعمل على الارتفاع بالروح ... هذا ما أنا واثق منه ، (٣) . لكن المشكلة أكثر من هذا تعقيدا ، فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد ونوايا الراقصين

ولقد قال آلان قولاسليا لاحظ فيه ، أنه لا ينبغي أبداً أن نحكم على الرقص إن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن ، (٤) . أما عن باليه الأوبرا ، فسواء عمل على الارتفاع بالروح أم لم يعمل ، فإنه يستند إلى استعدادات المتفرج .

وإذا كانت أنواع الفن التي توصف بأنها منحلة ليست مفسدة للأخلاق ، فن قبيل المنطق أن نقول إن الأنواع العليا لا تستحق هذا الوصف ولن أذهب إلى حد القول إنه كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية ، ونحن لا نوافق دون تحفظ على أن ميزة « الفن العظيم » هو أنه يصور ما يلهمه حتى ولو كانت المادة من أحقر ما يمكن أن تكون ، إذ كم من الأعمال الفنية الكبرى لا يمكن أن تقلق بال رقيب شديد الحرص . أليس هذا شأن الآثار المبنية الكبرى أن تدخل ضمن « الفن العظيم » قطعا ؟ إننا لم نسمع عن معنى يبعث القلق إلى الضمير أو يوحى بأفكار رديئة أو بأعمال قبيحة . ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى الكبرى ، إذ هل يمكن أن يوجد داعية من دعاة الأخلاق ضيق الأفق لدرجة يقول معها بحسن نية إن باخ وموزار وهندل ويتهوفن وفرانك يدسون السم للجهاير ؟ أما التصوير والنحت فهما مبعث شكوك في هذا المجال بسبب بعض الموضوعات التي تتناولها . لكن المصورين والمثالين قد طرخوا موضوعات بناء غير منافية للأخلاق بنفس القدر تقريبا الذي طرخوا به موضوعات غير بناءة : فهناك لوحات دينية ولوحات تاريخية ومناظر عن حياة الريف والحياة المنزلية وصور أفراد ومناظر الأشياء الجامدة .

ما هو الخطر الذي يهدد الأخلاق العامة نتيجة لأعمال ماسا كيو وجوتو وأنجيليسكو وماملنك وفان ايلك وجريكو ورامبرانت ولونان وشردان ؟ إن الأدب — ووجه خاص أدب القصة — يفرض علينا أن نلقى نفس

الأسئلة . لكن هل من السليم أن نضع ، روبنسون كروزو ، ود العلاقات الخطيرة ، و «أوغسطين» ، و «مزيقو النقود» في نفس المستوى ؟ إننا نفهم سبب عدم إمكان هذا ، فبدلاً من الصياح في وجه الفن ، يجدر بنا أن نفحص الأعمال الفنية من جميع الفنون في مجموعها ، وسنرى أن ما يضر بالأخلاق منها ضئيل في مجموعه .

على أنه إذا كان من المهم أن نميز بين مختلف أنواع الإنتاج الفني فن الضروري قبل هذا ألا نخلط بين الأخلاقية ورجال الأخلاقية ، فهؤلاء يميلون إلى التشدد ، ويرجع تشددهم هذا إلى «التشوه المهني» أو إلى المبالغة في التحمس ، إلى تضيق التفكير أو الادعاء بنصرة الحق . ويحدث هذا بوجه خاص حين يكونون من أنصار الكلاسيكية الفرنسية ، الميمنة بجهاريم مبادئ أوغسطين وكأوليكية بور روبال والتشاؤمية ، وأحياناً — كما هي الحال عند روسو — بجهرثومة كراهية المجتمع ... وكل هذا ينطوي على ملايسات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين . أضف إلى هذا أن برونثير ، على ما يلوح ، كان فريسة للعقلية البالية النافهة التي تميز بها عصره ... ذلك العصر الذي كان يأنف من أن يدعوا فقط ، والذي كانت مسائل الحب والحقائق الجنسية مسائل محرماً على الناس الحديث فيها .. عصر كان زلاء الأديرة فيه يبعدون عن الأديرة لأنهم اتهموا بقرأة « تأملات » لامارتين (٥) ، وكان زواج الفتيات يتم دون أن يعرفن حتى معنى كلمة « الزوج » ؛ ومن المؤكد قطعاً أن حرية الأخلاق اليوم وحرية الملابس واللغة التي نراها في أيامنا هذه مصدر أخطار قد يكون من الخطأ عدم الاهتمام بها . على أن هذا لا يمنع من أن تكون « النقائية » المبالغ فيها شيئاً يختلف عن الأخلاقية ، وأن لهذه النقائية أخطاء تؤخذ عليها .

ولم تكن آراء نيومان بأقل خطأ على ما أعتقد من آراء برونتيير ، ولو أنه ينادى برأى آخر : فهو إذ لا يندد بالفن عامة باسم الأخلاق ، يرى أن من الممكن أن يفيد الأخلاق من الفن ، وأن تتخذة شريكا لها في تربية الشباب . على أن الآداب غير الدينية مثلا وبوجه خاص تستطيع أن تؤدى للشباب ، مع أخذ بعض الاحتياطات الضرورية ، خدمة جليلة لا يمكن أن يقدمها العام لهم ، يقصد أن تعرفهم هذه الآداب بالإنسان على حقيقته وعلى مختلف ألوانه فما كان كل شيء جميلا في الإنسان ، هذا شيء أكيد ، لكن لا بد أيضا من معرفة الشر يوما من الأيام ، ومعرفة الشر هذه تأتي عن طريق الآداب بأقل تكاليف . فما كانت الجامعة ديرا أو صومعة ، بل هي مكان يعد للحياة الدنيا ، حياة الناس وأناس الدنيا ، ومن غير الممكن حرمان الشباب عندما يحين الوقت من الاندماج في الحياة بكل اتجاهاتها ومبادئها وأحكامها ، لكننا نستطيع تحذيرهم عما لا يمكن تجنبه ، فما كان الإنسان بمستطيع أن يسبح في مياه مانجة إن هو رفض النزول إليها ، فإن نحن أبعدها كل ما يتعلق بالآداب غير الديني وحذفنا من مكتبات المدارس كل ما يمبر عن طبيعة الشر ، لوجدنا أن ما أبعدها وحذفناه ينتظر ، حيا نابضا على أبواب قاعات الدرس ، ومر أجل فائدة تلاميذنا . فإن نحن قيدناهم بدراسة حياة القديسين ، أمصوا وقد اندفعوا نحو بابل ، (٦) .

أى شيء . إذا يقال . . ونحن نفهم هذا . . أى شيء بمعنى أن التلاميذ لا يمكن أن يوضعوا وديعة لدى أى شخص ، لكن لا بد من جرعة كبيرة من الاستخفاف أو النفاق لكي ندهي بعدم وجود كتب أخلاقية وأخرى غير أخلاقية . لا بد من القول بأن القارئ هو الذى يجعل منها ما هو أخلاقى أو غير أخلاقى وفقا لصورته هو . فما من شك أن لا أخلاقية

الفن ترجع أساسا إلى الطريقة التي يفهم بها الفن نفسه . على أنه من التناقض أن تؤكد كل شيء طاهر بالنسبة لمن كان طاهرا ، أو أن من غير الصحيح أن النظرة القذرة تستطيع أن تضع القذارة في أي شيء . فالأخلاقية الشخصية للهاوى عنصر له دخل كبير في الأثر الذي يتركه العمل الجمالى في الفرد ، والحال هنا في الفن هو بعينه الذى نجده في الحياة ، حيث نرى عاهرة تثير مختلف أنواع الانطباعات ، ففى تثير هنا جاذبية إعجابية ، وهناك قذى واستياء . . . الجائز أن تكون الأعمال الفنية النقية مصدر أحلام دنيئة . فأى شيء يمكن ألا يكون موضع نقد من تمثال أبولون البلنديين ؟ فقد قال أحدهم : عندما أتأمل هذا التمثال أشعر بأنى فى حالة طيبة . ويمكن مع هذا أن يذهب مريض بمرض جنسى ما ، وليدور حول ذلك التمثال ، وقد ملأت رأسه أفكار غريبة . وهكذا نجد أن الفن عرضة للدنس . على أنه ليس على الفنان أو على عمله فى هذا مسئولية ما (v) .

وما كان أحد منا نقيًا نقاء تاما ، ولذا فن المحال تجنب الحكمة دائما . ومع ذلك فإن من خصائص القلب النظيف ، أو حتى ببساطة تامة من خصائص العاطفية المنتظمة ألا تبحث عن الشرح حيث لا يوجد ، ونحن نعلم على أى حال أن براءة النظر شيء يتضمنه التأمل الجمالى ، فإذا كان التأمل فردا غير عالم بأمور الفن فهو يذهب مباشرة إلى « ما يتمثل » فى اللوحة أو الرسم أو التمثال ، ولا يعرف أن هناك فرقا ، مثلا ، بين صورة امرأة عارية وامرأة خلعت ملابسها فعلا ، ويقدر قيمة الصورة بصفته هاويا للبلاطات الجنسية و « الحريم » .. هذا « الحريم » الخاص الذى يملأ خياله . أما العارف بالفن ، فهو على العكس من ذلك يتمسك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال . وكلما أخذته الفشوة حيالها

توقفت رغباته الجنسية ، ومعها كل الرغبات الأخرى ، لكن يحدث هذا لدرجة تنسيه جسد المرأة هذا ، إذ يجوز أن ينزلق إلى رؤيته كفنّان ، شعاع غير نقي ، على أن رؤية الفنّان هذه تتناسب تناسباً عكسياً مع الشعاع غير النقي ، بمعنى أنه كلما ازدادت قدراتي وثقافتي ورفعت من حساسيتي إزاء آثار الفن ، ازدادت قدراتي على التخلص من موضوع اللوحة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ، وازدادت حصانة ، نتيجة لهذا ، ضد الضرر .

وللربط بين الفن والأخلاق ، فقد لا يكون من المفيد اننحدث عن التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير ، فهذا التطابق لا يرى بسهولة في العالم المرتجل ، بل إلتنا نشعر به شعوراً لا أصل واضح له . ألا يقال إن هذا العمل طيب ، أو جميل ، على حد سواء ؟ ألا نقول أيضاً إن الرذيلة قبيحة ؟ لهذا فإن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دامت بينهما رابطة ، ولقد ذكرنا الآن أن التأمل يخلصنا من التفكير البذئ ، ولندكر أيضاً أنه يخلصنا كذلك من سوء الخلق والكبرياء والحسد والحقد وكل الخطايا الرئيسية ، لأن الكائن الذي يبهري الجمال كأن تطهر من رذائله . وأصبح محبوباً حبيداً ، وسرى حالاً أن الإدراك الفني يفترض وقوف المدرك موقفاً غير هادف . ماذا إذاً يمكن أن يكون أقرب من الأخلاق غير اللاحدية ؟ صحيح أن هذه اللاحدية لا توضح وجود كرم الأخلاق إلا من بعيد . ألا يمكن إذاً أن تكون ، على الأقل ، صورة أولى ، أو بتعبير أدق ، مرادفاً وشكلاً ملموساً في مجال ليس هو المجال الأخلاقي ، ولفكنه يشير رمزاً إلى الناحية "سنية" ؟ بل ... لأنه ، حين يتخلص الإنسان من مصلحته الخاصة ولو لبضع ساعات ، وينسى مشاغله بتفاهتها ، فإنه يتطهر ، وبالتالي يصطبغ بصبغة الأخلاقية .

وهكذا تكون الأعمال الفنية التي يدين لها بهذا منظوية أساسا على عنصر أخلاقي خفي ، أكثر منه لا أخلاقي ، حتى ولو كانت هذه الأعمال لا أخلاقية بما تحويه ، ورغم ما يدعى به بروتقيير .

كتب باريس يقول « إن هناك عنصراً أخلاقياً في الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكي تكون الأشياء مكتملة الجمال ، لا بد وأن تكون منظوية على الخير » (٨) ؛ فالأعمال الفنية خيرة بالعواطف والأفكار التي تحملها إلينا دائماً ، وهي هكذا أيضاً وقبل كل شيء لأنها جميلة . ونحن لا نجعل الأثر الذي تمارسه علينا البيئة الاجتماعية وما يحيطنا من محيطات ملموسة ، على أن الأشياء الجامدة روحاً تجد طريقها إلى روحنا ، فنشئ من حولنا جوا يفرض علينا أوزانها الجوهرية ، ومن وجهة النظر هذه ، نقول إنه ليس من قبيل المراء أن نفتح أعيننا كل يوم على منظر عظيم أو قمم جبال تغطيها الثلوج أو آفاق البحار ، وليس من الأمور عديمة الفائدة أن نعيش وقد أحاطتنا مبان فاخرة وأثاثات قيمة ولوحات لكبار أهل الفن . وبهذا يصبح كل عمل فني عظيم نداء يستخلص منا ما يشبهه ويحيطنا به ويضعنا على مر الزمن في وضع نتعايش من خلاله مع لوحة من روائع سبيران أو براك أو بيكاسو ، وكلهم ينتهي بهم الأمر بالانتصار عليك . إنني أقوم هنا أنه لا يكفي الادعاء بحب الفن . وأن التربية الفنية لا تحل محل التربية الأخلاقية . لكن كيف ننكر مع هذا أنه إذا كان هناك تقابل بين مختلف مجالات العظمة والاحتطاط ، فكيف يستطيع هذا التقابل أن يعيدنا لهذا ، أو بالأحرى أن يساعدنا على ذلك ؟ .

كرامة الخواص

إذا كانت الفكرة التي تناقشها فكرة لا قيمة لها إلا بالنقاش الذي يجرها ، فن الضروري أن ننتقل إلى عرض البواعث الحقيقية لها . إذ لماذا - يقول برونتير أيضا - يكون الفن غير أخلاق من واقع تكوينه الداخلي ؟ لأن كل تعبير فني يضطر ، لكي يصل إلى النفس ، إلى أن يلجأ إلى الوساطة ، لا واسطة الخواص فحسب . . لاحظ هذا جيدا . . بل اللذة الحسية . فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شيء مصدر لذة للعين ، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة ممتعة للأذن ، وما من شعر إلا وكان ملاطفة ، (٩) .

لكن بناء على هذا يصبح تقدم الفنون بمثابة الزيادة في نسبة الفساد . . فالخواص تزداد رقة أو بالأحرى تشدد وتصبح أشد دقة ومطالبة بما هو أكثر ، لأنها في حاجة إلى كمية أكبر من الإثارة لكي تتمتع بكمية أكبر من اللذة ، وهكذا نلاحظ أنه منذ حوالي خمسين عاما تعلمت عيوننا كيف تتمتع بالألوان بدرجة أقوى من ذي قبل ، هذا ما يجوز إذا أن يكون ، على الأقل أحد دواعي تقدم التصوير في مجال المنظر الطبيعي ، على أساس أن العامل الأكبر للمنظر الطبيعي هو الضوء أو اللون ، وهو اللذة الحسية المطلقة ، أو التي تكون أول الأمر مطلقة ، تلك التي يقدمها لنا ذلك المنظر الطبيعي . هذا معناه أنه لا ينبغي أن نترك أنفسنا فريسة لسراب ما ، لأن كل هذا ، في الواقع لا يتعلق بالحساسية ، بل يتعلق بالحسية ، ولا أعاق في حاجة إلى الإلحاح في قول هذا ، (١٠) .

إن في هذا إلحاحا ولا شك . وكفى بنا هولا ونسكة ونعصبا التصوير

«لذة العيون ، هذه هي جريمته . د ا الرعب البشع إزاء كل «ملادة» وكل «ملاطفة» .. كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية ، قد يؤدي بنا بطريق رد الفعل إلى امتداح الميل الجنسي .. لكن يحسن أن نكون جادين وأن نكتفي باقرار تلك الحقيقة ، وهي أن الأخلاق الطيبة تسمع بالقول بأن لذة الحواس ، مثلها مثل اللذة الروحية ، ليست رديئة في ذاتها ، ولو أن هناك من الملذات ما هو أرفع منها ، ويجب في أغلب الأحيان - هذا أمر مؤكد - أن نفضلها هالها . ومع ذلك فهي - أى اللذة الروحية - خير في مجالها ، وما دام الإنسان لا يصبح عبداً لها ويمكن البحث عنها والوصول إليها بصفقتها هذه ، على أن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذي يبذلها ، وإذا كان العمل في ذاته طيباً أو غير مبال ، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة . أما إذا كان هذا العمل غير أخلاقي فإن اللذة تصبح غير أخلاقية ، وبالتالي غير مشروعة ، ومن هنا كان الخطأ بين المحسوس والحسي ، بين لذة الحواس ولذة الجنس ، على أن لذة الجنس لا توجد إلا بوجود اللذة الحسية الآتية من الإرادة وبصفقتها هدفاً نحاول الوصول إليه على حساب القانون الأخلاقي ، ويؤدي بنا إلى القيام بأعمال يجب قمعها أو تحويلنا عن أهداف أسمى من طبيعتها ، ويعرض مصيرنا الروحي للخطر . لا شيء من هذا في التصور حين يكون موضوع اللوحة غير رفيع ، إذ هل تعتبر خطيئة أن تحب الورد أو تستشق عبيره أو تعجب بألوانه ؟ لماذا إذاً نقول إن هناك خطيئة أو استعداداً لارتكاب خطيئة حين نحب وروداً صورتها لوحات رينوار ، أو أزهاراً رسمها ماتيس ، أو عباد الشمس كما صورته فان جوخ ؟.

هذا ويختلط الروحية الفاسدة بالنعصب لدى برونتير ، ومن الجائز أن يكون قد ورثها عن فلسفة التحديدية ، وعرفها من خلال الأفلاطونية التي أبقى تفسيرها ... فهو يميز بين الروح والمادة بصفتهما متعارضتين قد تعارض

الخير والشر، على أن الجسد، وقد امتزج بالمادة يكون قد أصبح سجانا تظل الروح فيه أسيرة، وعلى أن الحواس، وقد قيدتها أعضاء جسمية في عمارتها لدورها، تشارك في القضاء على كرامتها - أى كرامة الروح - لكننا نترض على هذا التضارب التعصبي، توجهنا تجربتنا في هذا، فلا شك أن كون الإنسان مخلوقا يتجسد فيه شيء له عيوبه، لكن المادة ليست رديئة بهذه الدرجة، ما دامت سندا للروح، وليس للجسد عيب ما، ما دام هو الأداة لوجودنا في الدنيا وإزاء الآخرين. ولا ينبغي احتقار الحواس ما دامت ضرورية لتوجيه أعمالنا، وما دامت هي التي تقدم لنا المعلومات وتنظمها. أما أنها تعرقل حياة الروح، فهذا قول غير سليم، لأن حياة الروح هذه لا يمكن أن توجد بدونها. وهل يفعل الحالم أكثر من استعادة الصور التي تلقاها عن الإدراك الحسى، ثم ربطها بعضها ببعض؟ وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث في نفسه إن لم يكن قادرا على تفسيره بلغة الحواس مستعينا في هذا بالرؤية، والأصوات الداخلية والذوق والمسة الروحية؟ أى خير يأتي لنا عن طريق أعضاء الحس وقد شذبت... ويا للنسكبة إن هي أصبحت عاجزة. يا لبؤس الأطفال الذين يولدون عيانا. لأنهم عرومون من الاتصال بالأشياء وبالناس، ويعيشون عيشة الحشرة قبل أن تنفقس من بيضتها ما لم تسكن هناك كوة تضيء حياتهم المظلمة. إن حجارة القبور تضغط على نفوسهم، وما هذا خطأ المادة ولا خطأ الجسد أو الحواس.

إننا ندين لحواسنا بكل شيء، لأنها هي التي تكشف لنا عن الجمال ويكفي هذا السكى نولها عظمة روحية عليا. والواقع أن الإدراك الحسى وسيلة لحسب في اللذة الجمالية، تعمل على تحريك أعماق الإنسان، فالמושقى وهى لذة الأذن تحرك مشاعرا بواسطة الأذن، أو كما سبق أن قلنا، تحرك قلب قلوبنا. والتصوير وهو ملاطفة الدين هو - كما يقول ديلا كروا -

« قوة ساكنة تستولى على قدرات النفس كلها ، (١١) وعلى كل ، فهل هناك لذة ملموسة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟ . إن الإدراك ، حتى لدى الحيوانات يتطلب عادة تدخل الذاكرة ، فن باب أولى ، لدى الإنسان ، حيث نجد أن الإدراك الجمالي يحتل اختلاطا عميقا بالفهم العقلي ، بشرط أن نفهم العلاقات بين الحس والإدراك العقلي ، ولذا فإن الفنون الجميلة لم تهم وتقدم بفضل الحواس المدربة عقليا ، وعلى وجه الخصوص ، بفضل حاستي السمع والبصيرة . أما الذوق والشم ، وهما الحاستان اللتان لم تقيدا بالإدراك العقلي بهذه الدرجة ، فإنهما لم تعطيا في الفن أى ثمرة تقريباً . إنى أوافق على أن لذة التذوق فن . . لكنه فن ثانوى . أما العطور فهي لا تعاون على إيجاد فن على الإطلاق ، فالسيمفونيات العطرية التي يعزفها شخصية ديزانت في قصص هويسمانس لا تخرج من قصصه . وإذا كانت رائحة الأشياء تشغل المكان الذي نعرفه في أشجار بوداير . حيث يقول :

وكأرواح أخرى تسبح في الموسيقى
روحى يا حبيبى تسبح في عطرِكَ

فهذا لأن هذه الرائحة تثير في الحال عنده صورا بصرية كثيرة :

وأنا أسير بفضل عطرِكَ نحو أجواء جذابة
وأرى ميناء مليئا بقلاع وصوادر

هذا ولا ينبغي أن نغيب على برونتير أنه لم يفهم فن عصره ، فهناك آخرون كانت مهنتهم هذه ، ولم يفهموه أحسن منه . على أن تطور فن التصوير لم يؤكد على ما يظهر ما نقتبأ به إلا جزئيا ، فالألوان وقد تحررت تدريجيا من الشكل الخارجى ، تستخدم بدرجة متزايدة ، منذ الانطباعية

إلى الوحشية ومن التعبيرية إلى بعض التجريديين . . . تستخدم من أجل قدرتها على إحداث صدمة . غير أن التكيفية كانت بمثابة عودة لتشدد قبله تجريديون آخرون . وما نحن أولاء اليوم زى « مؤلفين » في الفن ، أصابهم الجنون لدرجة كبيرة ، بحيث إنهم إذا أضافوا إلى فئهم شيئاً من الإدراك الحسى بعض الشيء لما أساء هذا إلى فئهم ، هكذا نرى . لكن هل كان هؤلاء من أنصار الأخلاق ؟ إنى أشك في هذا . وصحيح أن اللون تأثيراً سيكولوجياً لا ينكر ، لدرجة أن البعض قد فكر في استخدامه في العلاج النفسى ، على أساس أن الأحمر منشط ، والأزرق مريح والأخضر مهدى . . . لكن هذا التأثير يظل في مرحلة ما قبل الأخلاقية . فهو يستطيع تبعاً لاستعدادات الشخص أن يوحى بأفكار واندفاعات متباينة تماماً . فإرمادى في ذاته إذا ليس بأكثر طهراً من الأصفر ، والبنفسجى ليس بأقل خشوعاً من البرتقالى ، واللثة اللونية المحايدة ليست بأشد طمأنة من لمسة ساطعة . . . اللهم إلا إذا لم يكن اللونان الذهبى والقرمزى في غروب الشمس لونين أزادهما إله التعصية للألوان ليغضب علينا (٢) . فيما عدا هذا الفرض لا يجب على هواة التصوير والموسيقى أن يلقوا إذا ما أصبحت حواسهم تطالب بدقة أكثر وبتشدد أكبر ، وإذا ما طالبوا بالمزيد من اللاتوافق و « النشاز » الذى كان من الممكن تماماً أن يكون كصدمة شديدة لأجدادهم . فإنهم كانوا في حاجة لمزيد من الإثارة لئلا يشعروا بنفس كمية اللذة التى كانوا يشعرون بها من قبل فهم على حق ، وإن يكون من العادل مقارنتهم ضمنياً بمدمنى المخدرات الذين يزدون من السكية التى يتعاطونها للحصول على نفس الأثر .

على أن المنحدر الذى يقع بين الملموس والمحسوس أو الجنسى ، متخدر قد تنزلق فيه قدماً من يسير فيه ، ويتميز على كل فرد هنا أن يحدد لحسابه هو الحدود التى ترسم بينهما والحرية التى ترسم بها وحول هذه النقطة

أترك الحديث لعالم لا هوق كاثوليكي : « هناك في جميع طبقات الفن أعمال صحيحة تحمل جمالا حقا ، لكنها في نفس الوقت تثير ثملا جنسيا ، ولا يعني هذا أنها دنسة ، لأنها على أية حال لا تبعث فينا تلك الاستقلالية الذاتية التي تتصف بها الجنسية ذات اللذة القبيحة ، دون أن نصفها بأنها طاهرة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتشوب هذه الأعمال جاذبية خطيرة من الناحية الجنسية ، لأنها تستطيع أن تمارس إغراء شديدا ، فإذا وجد الرجل النقي الطاهر إزاء أعمال من هذا النوع ، كان عليه أن يتخذ هذا الموقف أو ذاك ، تبعاً لأنه يريد مناهضة الإغراء أو البقاء في حالة من البرود إزاء الناحية الجنسية ، أو أكثر من هذا ، تبعاً لأنه قد فتح نفسه أو لم يفتحها في مجال الفن . فهو إما ألا يرى في هذا إلا جمالا فنيا ، دون أن يحركه شيء آخر ، وحتى إذا بقي بعيدا للدرجة ما من هذه الأعمال ولم ينطلق كلية ودون ميزان ، وإما أن يشعر وهو أمامها بشيق اللذة الجنسية حارا ، كخطر يهدده ، وفي هذه اللحظة طبعاً يعمل قدر الإمكان على تجنب الاتصال بمثل هذه الأعمال ما دام ما تحويه من نواح فنية يحتل بالإغراء الجنسي .

« والحالة المضادة لهذه التي تحدثنا عنها هي تلك التي تضم أعمالاً فنية تحمل في طياتها العظمة إلى أقصاها ، وتدفع بالجمال إلى أرفع درجاته . . . هذه الأعمال التي تشر نوراً سماوياً على هذه الدنيا وتلوح كاللوكا كانت قد بدأت تفتح لنا أبواب الجنة . هذا الجمال يوجد في أقصى المكان المضاد للتفاهة وعدم النقاء ، وهو ليس بنقي في ذاته ، بل هو ، بالإضافة إلى هذا باعث للنقاء . . . وما إن يحدثنا عمل فني بهذه اللغة ، حتى تخفى جميع أخطار الإغراء الذي قد يوحى لنا بها ، مثلاً جسد بلا ملابس . وهذا الجمال يبعث أيضاً الشلل في صوت حوريات اللذة ، اللاتي قد يرفعن أصواتهن نابعة من عنصر مادي بحت . إن مثل هذه الأعمال الفنية ، يمكن أن تكون

غير ضارة بالنسبة لإنسان يتمتع بقليل من الروح الفنية . لكننا في هذا المجال نصطلم أحيانا كثيرة بتحفظ مؤسف ، أى بنوع من أحكام نقدية تستند إلى قواعد كافية على الإطلاق ، فلا يلاحظ أصحاب هذه الأحكام أن هناك « فنا مستعارا » ، عاريا عن الطهر تماما رغم أنه لا يبين في مادته أية علاقة بالدائرة الجنسية ، في الوقت الذى توصف فيه أعمال فنية بذيمة بأنها مشوبة بجمال رفيع ، بحجة أنها تضم شخصية عارية — كما يحدث في الفنون التشكيلية ، أو بحجة أنها تشير خفية إلى مجال اللذة بشكل أو بآخر . إن هذا النوع من النقد لا يستحق أبداً أن يوصف بأنه كاثوليكي وهو نوع لا يمكن التوفيق بينه وبين الاتساع والعظمة والحقيقة التقليدية التى تتصف بها الكنيسة المقدسة (١٢) .

تطهير الانفعالات

سواء أكانت لذة الحواس منصبة أم غير منصبة على التلذذ الشهوى فإنها تلبث عن الرؤية والاستيعاب المباشر ، حين ننظر إلى لوحة أو إلى تمثال . أوحين نستمع إلى مقطوعة موسيقية ، ويتذوقها الخيال بطريق غير مباشر حين نقرأ قصة أو قصيدة شعرية . ومع هذا فالأدب يدير جانبته نحو مأخذ آخر فهو سواء أكان مسرحية هزلية أم مأساة ، قصة أم رثاء أو ملحمة ، يتخذ من مشاعر الإنسان الطبيعي وغرائزه وعواطفه مادة له . في أى مستنقع إذا ينوى هذا الأدب أن يفرقنا ؟ الواقع أن الطبيعة البشرية غير طيبة ... وبروتيتير . يؤكد هذا دون مواربة فيقول : إن الطبيعة البشرية لا أخلاقية ، ولا أخلاقية أساسا ، وأستطيع أن أقول لا أخلاقية لدرجة أن أى أخلاقية ليست بوجه ما ، وفي أصلها الأول بوجه خاص ، إلا رد فعل ضد الدروس أو النصائح التى تقدمها لنا الطبيعة ، (١٣) .

ينج عن هذا أنه كلما كان العمل الأدبي مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية

ساعد على إيجاد اللاأخلاقية ، وينتج أيضا أننا نخضع أنفسنا حين نبالغ في الدور الذي تلعبه المادة في إيجاد الجمال . لكن ما علينا إلا أن نذهب إلى الاعتراف ، إلى الجوهر ، وسنرى أن كثيرا من الأعمال الأدبية التي تبدو طيبة تضم قصصا قبيحا في نظر علم الجمال ، فإن نحن جردنا مسرحيتي رودوجون لكورني وباجازيه لراسين من الشعر الذي يصورهما ، وأبقينا على جوهر القصة نفسها ، فإذا بقي ؟ لاشيء غير حكاية امرأتين ظلتا في مكاهما من تاريخ الجريمة والوقاحة ... ولعلنا نعرف بهذا الصدد أن جرأة راسين في اختيار موضوعاته ، وفي حرية المشاهد النفسية وفي تفاصيل أسلوبه قد أصبحت تعادل أو حتى تتعدى ، كل ما تصوره الرومانتيكية والطبيعية من جرأة فيما بعد (١٤) .

إن العداء الذي يديه بروتيتير لحركة « الطبيعة » في الأدب ، يرتبط جزئيا بميله نحو التصمية التشيعية . . فإذا كانت طبيعتنا ، كما يقول في النص المذكور آنفا ، لا أخلاقية أساسا ، فمن أين تأتي الأخلاقية ؟ وإذا لم تقدم لنا طبيعتنا غير النصائح الرديئة ، فمن أين نأخذ فكرة رد الفعل ضدنا وقوة مقاومتها؟ وهل يمكن أن يكون للأخلاقية سبب خارج عنها ، أو أن تكون كشفا إلهيا أو مجموعة تمثيلات جماعية تشرب بها المجتمع ؟ وكيف تستطيع الأخلاقية أن تصدر لنا أوامر نطيعها ؟ وكيف توقف هذه الأوامر في نفوسنا صدى ما ؟ وكيف تمارس علينا جاذبية ما ؟ نعم . . إن الإنسان أحيانا ما يكون حيوانا وحشيا . . ولكنه مع هذا غير فاسد تماما ، وإن كانت غرائز اللذة والقوة تستميله نحو الشر ، فهو قادر أيضا على أن يذهب نحو الخير بفضل الحكمة وكرم الخلق . وهو وإن كان قادراً على ممارسة الرذائل ، فهو قادر كذلك على إخراج ثمار عظيمة من الحكمة والبطولة والقدسية . ألا بعلينا معلوم الأخلاق أن من الضروري ، لكي نمارس واجباتنا ، أن نقاوم طبيعتنا ونقبعها في وقت واحد ؟ إن الفن الذي يعكس الطبيعة

البشرية في هذه الحال الذي تحدث عنه ، لا يمكن إلا أن يكون واضحاً .

والمشكلة على أية حال ليست ، في هذه النقطة الآن . . . فصحيح أننا إذا جردنا ، مسرحيتي رودوجون لكورني وباجازيه لراسين ، من هبة الشعر فيها ، كما فعلنا آنفاً ، لما بقي فيهما إلا القليل من الوضوح . وبتعبير آخر ، إن نحن خفضنا المسرحيتين بحيث لم يبق فيهما إلا القصة الأصلية لما أصبحنا مسرحيتين اسمهما : رودوجون — وباجازيه . . . أى لما أصبحنا أعمالاً فنية ، ولتعبين علينا إلغاؤهما بصورتها الحقيقية إن نحن زعنا عنهما الشعر الذي « يصور » الموضوع كما يعرف برونثير . ذلك أن عملية التصوير الشكلي ليست بمثابة زينة أو زخرفة ثانوية إضافية ، بل هي التي تلبس الموضوع لباسه ، وترفع عنه وحشته . وأندروماك كذلك ، لا يمكن إلا أن تكون حكاية حب عادية ، كذلك التي تحكيها لنا الصحافة ، إن نحن زعنا عنها « هبة الشعر » . من منا إذاً يستطيع أن يتلقى من أندروماك نفس الشعور الذي يتلقاه حين يقرأ خبراً أيا كان في صحيفة ما؟ إن المخاطرة الغامضة ، حكاية الحب والدماء والجنون ، حكاية تهقد وزنها المرعب للأخلاق ، وتنحسر أو تتخف ... ولا يمكن في حالتها هذه أن تدركها إلا من خلال ستار أو كحلٍ تراه حين تقرأ المسرحية كما كتبها صاحبها . فليس من المهم إذن أن تقوم شخصية فيدر بوصف قلعبا بدقة تكاد تكون « اكلينيكية » ، وأنا لا أفكر هنا في اللحظة التي تتنفس فيها عن شكواها الميلودية ، اللهم إلا إذا وضعت المثلة كما رأى البعض على خشبة المسرح ، المعنى الدقيق للألفاظ موضع الاهتمام الشديد ، وأفسدت بهذا الناحية الأخلاقية والشعرية في نفس الوقت . . . بل المهم كما رأينا تلك « الشخصية الشعرية » التي تشوب قلبي فيدر .

إن الفن ، والشعر بوجه خاص — يمارس على المشاعر أثراً ، يعتبر

ظاهرة معترفاً بها منذ زمن طويل ، ويسمى هذا الآن ، منذ أرسطو ، تنقية ، أو تطهيراً من العواطف الجارفة : « كاتارزيس » (١٥) . غير أن الفيلسوف (أرسطو) لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب . . . اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من « فن الشعر » الذي كتبه . وهكذا ترك أرسطو المجال حراً للمفسرين . ولقد فهم بعض هؤلاء المفسرين أن مسرحية المأساة تخلصنا من عواطفنا الجارفة بطريق الرعب والشفقة اللذين توحى بهما المسرحية ، أساس أن أرسطو يتحدث في هذا المكان من مؤلفه ، عن مسرحية المأساة باعتبار أن أسسها السيكولوجية هي الرعب والشفقة . هكذا يفهم كورن قصيدة المأساة . ان نحن رجعنا إلى أنفسنا ، الأمر الذي تدفعنا إليه القصيدة فعلاً ، فإننا نسير ، وهو يدعونا لهذا ، نحو « تطهير قلوبنا من العاطفة الجارفة ، والتخفيف منها وتعديلها ، بل ونزعها كلية . . . تلك العاطفة التي تفرق الأشخاص الذين رثى لحالهم في التعاسة كما نراهم ، (١٦) ويذكر راسين أيضاً في حديثه عن مسرحيته : فيدر ، إن « العواطف الجارفة لا توجد أمام الأعين إلا لكي تبين القلقة التي تسببها هي ، ... وهذا هو نفس التفسير الذي نجده عند مدام دي ستال حيث تقول : « إن كثيراً من الناس يعبرون الوجود دون أن يفتنبوا الوجود العواطف وقوتها ، ودون أن يعلوا غالباً أن المسرح يكتشف الإنسان الإنسان ويوحى له بالرعب المقدس الذي يأتي من عواطف الروح » (١٧) .

والحقيقة الحقة أن هذه الفكرة ليست من صنع أرسطو . وإذا كان « فن الشعر » الذي كتبه يضعنا حقاً في موضع الشك هنا ، فإن هناك في « فن الشعر » نفسه نصاً يتحدث فيه عن « كاتارزيس » الموسيقى ، ويلوح أنه يضم مفتاح هذا اللغز . يتحدث المؤلف في هذا النص عن الأغاني ويرر منها تلك التي تتعلق بالتعليم وليست أخلاقية بالمعنى الدقيق . وهو يقصد بالذات إلى أغاني « العمل » وأغاني « الحماسة » تلك التي تمارس على النفس أثراً بحيث

لا تهيج — أى النفس — إلا لكي تهدأ في النهاية ، كما لو كانت قد وجدت « دواء » . . . ودعوة إلى النقاء . على أن الأثر الذي يتحدث عنه أرسطو هنا يمتد وينطبق أيضاً على أولئك الذين يقعون فريسة ، لا للحماسة بل للخوف والشفقة وأمراض أخرى . . . وكلهم يشعرون بما أسماه « الدعوة إلى النقاء » وعزاء مصحوباً بلذة . ومسرحية المأساة — مثلها مثل الموسيقى هنا — قد تستطيع إذا أن تغنيتنا عن « سعادة دون خسارة » ، فنحن في حاجة جميعاً ، قليلة أو كثيرة ، لتحريك لعواطفنا ، وقد يسمح الشعر لنا بالتمتع بهذه العواطف المحركة دون خطر . كما أن التسلية تمارس باعتبارها دواء . وبالاختصار ، فبما أن الطب ينقى الأجساد بتخليصها من « أهوائها الضارة » ، فإن الموسيقى ومسرحية المأساة والشعر تنقى كلها الروح عن طريق إخراجها من الفاضل الموجود بها ، ومن الألم ومن أضرار العواطف الجارفة ، (١٨) .

ولقد سبق أن أشار أفلاطون في « الجمهورية » ، (١٩) إلى أن مسرحية المأساة تشبع فهمنا العاطفي . غير أن العواطف المحركة التي نشعر بها حين نحضر مسرحية يحرق تمثيلها ، أو كذلك حين نقرأ الشعر ، عبارة في نظره عن نقاط ضعف لأنها تبعث القلق في النفس وتحجب العقل . أما أرسطو فهو يقدر بالأحرى الأثر الطيب الذي يصحبها ، فقد كان أبوه طبيباً مولماً بالعلوم الطبيعية ، ولذا نجده يمثل الأشياء لنفسه كما يمثلها الطبيب ، ويستخدم التعبير الطبي للإشارة إليها . ولذا نجد أن وجهة نظره في هذا الشأن ليست بعيدة جداً عن تلك التي يأخذ بها الأطباء المحدثون والمطلوبون النفسيون ، وهم يقولون إن الغرائز العدوانية والغرائز الجنسية تطالب بحققها على أى حال لأنها لا تستطيع أن تمنح نفسها الحياة في الحقيقة الواقعة ، ولذا فهي قد تحصل في مجال الفن على ترضية بريئة مثالية . وبهذا تصبح المسرحيات الهزلية والمأساة ، وأدب القصة بمثابة اشتقاق ، وصمام أمن ، فنحن نذهب

إلى المسرح أو نقرأ القصص لكي نرتكب في الخيال وعن طريق أشخاص «وسطاء» الأعمال التي تمنع نفوسنا من ارتكابها، ومثلنا في هذا مثل المؤلفين الذين يفعلون في مؤلفاتهم ما لم يستطيعوا عمله في الحياة . وحيث إننا نكون قد اكفنا بهذه الصورة الفاكهة المحرمة ، فإنه لن تكون لدينا الرغبة في أكلها واقعا ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة ، والفن إجمالا يكون بهذا بمثابة ظاهرة تحويل الكبت إلى السمو ، وبطريق التشابه الساحري .

والمذهب الجمالي الذي يتحدث عنه آلان مذهب يكاد يكون طيبا ولو أنه يختلف عن مذهب «الكاتارزيس» . وهو يرتبط بالنظرية التي طالما حدثنا عنها بشأن الطبيعة الفسيولوجية «للافعالات» ، والعواطف الجارفة، بمعنى أن القلاقل النفسية ترجع أصلا إلى قلاقل جسمية كالإثارة العصبية وانبعاث المجرى الدموي ، والعواصف العضلية ، ويكون دور الفن ، كدور أدب اللياقة والألعاب الرياضية تهدئة النفس بطريق تهدئة الجسد عن طريق النظام . ومن هنا يتصف «الهدوء وحكم الذات هدوءاً في الأعمال العسيرة والحظيرة التي يمارسها في الحياة بشيء من الجمال . ولنلاحظ أن اللغة الساذجة تقول دائما : إن الشجاعة جميلة قبل أن تقول إنها طيبة» .

وعلى عكس هذا لا يمكن أن تكون «العواطف الجارفة جميلة» ويكون الخنوع قبيحا والغضب قبيحا والقلق قبيحا . وما من شك في أن الجبن عبارة عن الخوف من أن يكون الجبان قبيحا . «قالفن يخفف إذن من وطأة هذه العواطف الجارفة ، ويبقى عليها لنفس السبب وفي نفس الوقت جمالا على أن «علاقات الحب تسر الناظر إليها بشرط أن تكون العواطف الجارفة وتخفف منها حين توقفها» ذلك أن الذي يحكم على هذا في نهاية

الامر هو العاطفة الجارفة التي يجب قهرها . . . وأن من الضروري تدمير الحب بعد الرقص ، والغضب بعد مباراة المبارزة ، والخوف بعد مباراة سباق الخيل ، وما هذا إلا الحقيقة التي تؤكد أن الفن لا يعبر إطلاقاً عن العواطف الجارفة ، بل هو معبر عن العواطف المهزومة ، وهو يظهرنا منها لأنه يقهرها . وفي إطار هذه الحقيقة لا يمكن أن ندهش من أن يكون الجمال بمثابة ملك الأخلاق (٢٠) .

« هذا يعمل أى فن على تنظيم جسم الإنسان تبعاً للحكمة » ، — وبعضها كفن الحركة أو الفنون الحركية تفعل هذا بطريقة مباشرة بالحركات التي تطبعها على الجسد ، وهذا هو الشأن في الحفلات الاستعراضية ، سواء أكانت دينية أم غير دينية ، تلك التي نمجدها لدى جميع الشعوب . ولقد كان هدف أقدم الفنون استعادة الغضب وتنظيمه ، أولاً وسط الجماهير « واثره هو » معالجة الارتجال غير المنتظم ، الذي تتميز به العواطف الجارفة ، على أن القوة البشرية نفسها ، هي التي تظهر في هذا التطور منظمة منطقية (٢١) هذه هي الحال أيضاً بالنسبة إلى الرقص ، « وتتضمن هذه الحال إخضاع حركات معينة لقاعدة معينة (٢٢) ، وهكذا يمكن القول إن كل رقص رفيع بقدر ما هو رقص ، وإذا ظهر أحياناً غير لائق في نظر من كان غريباً عنه فعليه أن يستنتج أنه يبيع الكثير » (٢٣) والفصاحة تربط بين الفن وضبط النفس بدرجة لا تقل عن هذا ، « فالخطيب غالباً ما يعبر عن عواطف جارفة حقيقية ، لكنه يسيطر عليها دائماً وينسحب منها إن صح القول ، لينصرف بالتالى إلى انفعال منظم موزون ، يجب أن يسمى الشاعرية » (٢٤) . مع هذا ، فإن « أحسن مثل هو الذى تعطيه الموسيقى ، أو قصد الأغنية ، فالإنسان هذا يكون فريسة للخيال ، أى للانفعال والعاطفة الجارفة ، فيتأثر ويصبح ويزأر تبعاً للأحوال ، وبحيث لا يكاد يكون ما ينطق به من قبيل اللغة ولا النفس والنغم الموسيقى صيحة محكومة .. صيحة تقلد نفسها بنفسها وتصغى

إلى تقسمها وتستمر بنفسها ، وكل دوار أو قفزة مفاجئة أو اختناقية للذات بالذات تحول النغم إلى الضوضاء . فالوسيقى أصلاً تترجم نظاماً من نظم جسم الإنسان إذاً ، وهى بالضبط تقنية أو تعبير من جميع العواطف الجارفة ، (٢٥) .

والفنون التى لا يكون فيها الفرد ممثلاً ، بل يكون مستمعاً أو ناظراً تهدف إلى نتائج ماثلة لهذه بوسائل ماثلة أيضاً ، وتقدم « أشياء مركبة تؤثر فى الحواس كموسيقى وتصوير زخارف ومبان » (٢٦) .

ونفس الشئ ينطبق على فن النحت ، لأن « نظامه القوى يحدد وضع الناظر تبعاً له ولحكيمته دون أى كلام » (٢٧) .

أما الشعر فهو « يعبر فى اللغة الشائمة عن عواطفنا الجارفة نفسها فى حين ينظمها فى نفس الوقت ، وهكذا تصبح عواطفنا الجارفة شيئاً ومنظراً بفضل الشعر ، حيث تقترب من فقدان الأمل والغضب والحب الذى يفقد الإنسان وعيه ، ونميل إلى أعلى ، ولكننا لا نسقط . وحيث إن آلامنا تظل على مسافة بعيدة ، وكما لو كانت غريبة عنا فإننا لا نستبدلها بنوع من الجلالة كما فعل جوبيتر على قمة إيدا (٢٨) .

وأما فن البناء فهو « يمارس على الجسم البشرى أثراً قوياً وسببيرة ، بطريق الكتلة والطرق والالتواءات المفروضة عليه ، وبدقة أكثر يمارس أثره هذا بطريق صدى الصوت الذى يضخم وقع أقدامنا وكلامنا ، وكذا بوجه خاص ، بطريق تغيرات المناظر التى تكشف لنا عن أقل حركاتنا . وهذه الحركات ، تصور لى عالما حملت نفسى به ونظاماً أطبقه على نفسى لمكيلاً أصبح أو أبحت ضجيجاً ، ففن البناء إذا يدعونا إلى الحركة وإلى الهدوء ، الحركة المنتظمة والهدوء المنتظم ، (٢٩) .

هذه الوسائل التي ترى إلى فهم « الدعوة إلى النقاء » هامة ودقيقة وخصبة بتطبيقاتها المتعددة ، ولكنها تغفل الأساس الجوهرى ؛ فهى إذ تبحث فى الآثار التى تركها الأعمال الفنية ، تجدها لا تدخل القيمة الفنية فى الاعتبار . فإن كانت الأشياء الجميلة تنصف بأنها منقية ، فنحن لا نرى أنها كذلك لأنها جميلة . . . إذ يمكننا أن نعترض على ما قاله أرسطو فنقول إنه إذا كان الأمر بحسب احتياج عاطفياً حياً ودوافع جارفة رقيقة أو شديدة فإن من السهل على قصة صحفية أو مسرحية تمثل على قارعة الطريق أو فيلم بلرام فلية أن يفعل ذلك كما تفعل « الاينادة » أو « روميو وجوليت » ، « الملكة الميتة » . . بل وأحسن مما تفعل هذه . وإذا لم يكن للفن هدف — هكذا زد على آلان — إلا ضمان سيطرة الإرادة على الآلة الجسدية ، فما قيمة « فلورا » ، « ليسيان » ، أو « الفضول » ، « لفيالدى » ، أو « الكنبسة المقدسة » ؟ قد يكفى لكى تسيطر على عواطفك الجارفة أن تفشى الخشب أو تحرق حديقتك كما ينصحن آلان ، ويقصد أن تشغل جسمك بعمل منتظم منظم يقمع فيك ثورة الأعصاب ويخفف من توتر عضلاتك . . ولذا نجد أن آلان يأخذ لنفسه راحة فى نظريته حين يتحدث عن فنون الحركة كركوب الخيل والمبارزة الرياضية والرقص ، وكلها أقرب لجمال الرياضة . والنظرية تنطبق بأقل سهولة على فنون المنظر الخاصة ، أو فنون الاستماع الخاصة ، وهى التى ترك الجسم دون نشاط . أليست هذه الفنون بأقل قدرة فى إيجاد اللذة التى تتولد من « توافق الآلية والإرادة » ، وحيث نرى نموذج كل العواطف الجمالية تاماً كاملاً (٣٠) ؟

ومع كل عواطفنا ليست فاسدة دائماً ، فإلى جانب الحب الجنونى نجد الحب العاقل ، ويمكن أن يكون الخوف شيئاً آخر غير الجنون الدموى . كما تكون الشفقة شيئاً غير انقلاب الأمعاء . إننا نجد هنا توافقاً تاماً بين « العملية والإرادة » ، والفن هو الذى ينقينا من هذه العواطف البائسة

السلام والأمان ، تلك التي يقرها رجل الأخلاق ، كما يثقنا من أخطرها
وعندما أقرأ سوفوكل قراءة شاعرية ، أفلت من كل خوف ، ومن كل
شفقة ، ومن كل حجب ، لأن « حساسية الخيال ، قد حلت محل « حساسية
القلب » . وبتعبير آخر — كما يرى بريسون ، نجد أن النشاط الشعري يهاجم
للشاعر الجارفة مهما تكن ، وللعاطفة الجارفة بصفة جارفة ولجورد أنه —
أى هذا النشاط يمارس عمله . فالآلم الذي يخلصنا منه « الكاتارزيس » لم يعد
هكذا أخلاقيا ، بل إنه سيكولوجي لحسب . والعاطفة الجارفة مزاج مختل
لأنها ترمى بطبيعتها إلى عرقلة نشاط الروح العميقة بصفها بؤرة كل نشاط
شاعري . أما من وجهة النظر الجمالية . فيلاحظ أن العنصر المرضى في
العاطفة الجارفة لا ينحصر في هذا المختل الخاص أو ذاك ، بل إنه هو العاطفة
نفسها ، وفي هذا عجز ميتافيزيقي إن صح التعبير ، عجز لا يمكن أن تكون
طاعة الشاعر طاعة عبياء لقوانين الأخلاق عاملا من شأنه أن يذير شيئا (٣١) ،
فاللذة الجمالية إذا ليست بالضرورة تلك السعادة التي يشعر بها الفارس حين
يسيطر على حصانه ، بل هي قبل كل شيء لذة الخلاص التي يختص الفن
بمنحنا إليها . . . خلاص ينقي ، أو تنقية تخلص . على أن الأمر قد يكون
هو بعينه خاصا بالتنقية وبالاظهار ، وقد يكون من الضروري أن نلجأ
إلى الصوفية بدلا من الطب لنعطى فكرة عن الشيء الذي أسميناه
توقف نشاط « الانبموس » (العقل) لصالح . . . « الانيا » (الروح)
ما دام هناك تشابه بين هذا وبين ما يسميه المتصوفون الانتقال من التفكير
إلى التأمل .

وبالاختصار تصبح « الكاتارزيس » هي التجربة الفنية نفسها ، لأن
القوة التي يمتلكها الفن ويهزنا بها هي التي تقيس قدرته « الكاتارزيس »
بالضبط . وينتج عن ذلك أن عملا تنعدم فيه حقا الناحية الأخلاقية لا يمكن
أن يكون عملا فنيا بالمعنى الصحيح ، وأن عملا يكون فنيا لا يمكن أن يكون

حقاً أخلاقياً، فالإباحة في الموضوع أو في التفاصيل تختفي ويلتھما الإشعاع الجمالي كما تلتھم النار شيئاً ما . ويحدث هكذا أن موضوعاً لا أخلاقياً يفقد كل ضرره أو جزاء منه . فھذه قصة أوديب الملك في ذاتھا مشكوك في أخلاقیتھا . . . ومع ذلك فكم هي عظيمة على المسرح . . . ومن منا يمكن أن يعنق ذرعاً بمشاهدتها ؟ ذلك أن ما يقبل المعارضة من حيث الأخلاقية عنصر يمتصھ بريق الفن ، ونحن نعلم أن بوسويه نفسه قد استثنى من كراهيته المعهودة للفن المسرحي ، مؤلفي المسرح اللاتين ، ونعلم أنه « في الوقت الذي كان يھيمن فيه على تعليم ولي العهد ، كان يعلّم مسرحيات تيرانس الهولية ، وكان يعرف كيف يقرأ وكيف يستخلص جيداً الحرية الموجودة في النص . ولا شك أنه كان يرى - على حق - أن فن الشعر هو الذي يجعل من هذه الحرية - شيئاً لا يضر في شيء » (٣٢) . لكن كلما كان الموضوع مسيئاً للأخلاق فإنه يحتاج إلى فنية أكبر لنستخرج منه عملاً سليماً . بذلك لا يمكن أن يكون كل شيء قابلاً للتقية بالفن . قصّة قبيحة للغاية ، أو رسم إباحي لأقصى الحدود يمكن أن يلتفت انتباهنا بقوة ، لكنه لا يستولى إلا على « نشاطنا السطحي » كما يفعل فينا درس تعليمي ثقيل ، يمنع ظهور « نشاطنا الشعري » ، آلياً من القيام بوظيفته .

وينتج عن نفس هذه المبادئ أنه كلما اقترب فن من الحقيقة ، كان أقل « كاتارزياً » . فصورة فوتوغرافية لامرأة عارية أقل طهراً من صورة صورھا فنان بالوانه لنفس المرأة ، وصورة فوتوغرافية بالوان أقل صعوبة من حيث تقدير قيمتها من صورة فوتوغرافية أيضاً لنفس المنظر لكنھا بالأسود والأبيض . هكذا تكون الواقعية ، وهي أقل أشكال الفن فنية ، هي التي تدخل في مجال الخلاف والاحتكاك بالأخلاق ، وخاصة حين لا يكون الجمهور قد أعد لذلك . فلوحة « أولمبيا » لماييه مثلاً لوحة أثارت غضب الناس ، ومع ذلك فهي ليست أقل إباحية من النساء اللاتي صورھن

لوتيسيان في عصر النهضة ، لكنها — أى لوحة « أولمبيا » لم تعد تستجيب إلى القوانين السائدة منذ عصر النهضة ، كما أنها تحطم بالوانها الروح التقليدية الأكاديمية . ولذا فقد تعذر على الناظرين إليها ، حين بقيت فيهم الحيرة ، أن يدركوا الأثر الفني فيها ، لاهتمامهم بمادية الموضوع ، وهو موضوع في نظرهم ذو واقعية مذهلة إن أنت نظرت إليه على أنه « غير مصور فنيا » ، وعلى العكس ، فكما كان الفن بطبيعته قادراً على نقل الواقع فإنه يتلخص من خطر اللا أخلاقية . هكذا الموسيقى ، فهي لا تستطيع أن تهبط إلى الواقعية الطبيعية التي تهدد دائماً فنون التصوير والنحت والأدب بالاختفاء ، وإن هي فعلت ذلك لحبطت إلى العدم . لكنها إذا انضمت إلى فن آخر أكثر واقعية ، فإنها تستطيع ممارسة التسامى وترتفع إلى السمو الذي لم يستطع هذا الفن الآخر أن يصل إليه . . . ومثال ذلك ما فعله ديوبسي ، فقد استعار هذا الموسيقى مقطوعة سان سباستيان من أنوزيو وصورها بأن أضفى عليها من روح أسطورة متريدات (٢٣) . كذا نجد أن الفنون التصويرية ، قديمها وحديثها ، وتلك التي تستخدم قدراً أكبر من التجريد تعرض للأخلاقية بنسبة أقل من تلك التي تسيطر عليها روح تقليد الطبيعة . ولقد كان فن النحت اليوناني في الحقبة القديمة منه ، وفي عصره الذهبي الكلاسيكي أنقى من نظيره في الحقبة الهيلينية .

واجبات الفنان

لقد دافعنا عن حق الفنان وقلنا إنه غير مذنب . . . فعلنا هذا في القضية التي أقامتها رجال الأخلاق ضده . لكن هل يعني هذا أنه ليس على الفنانين في نظرنا واجب ومسئولية إزاء الجماهير ؟ طبعاً لا . . . لكن هل يصدر لنا بروتينير هنا أمراً بأن نعود إلى النظام ونعدل من سلوكنا ، ما دامت للأخلاقية في نظره « مندمجة في مبدأ الفن نفسه » كما قال ؟ نعتقد أننا إذا

تركنا حبله على عاتقه ، لأخطأنا خطأ هداما في حق العادات الطيبة ذاتها .
« فنظرا إلى أنه مضطر إلى ألا يتوجه إلى النفس إلا عن طريق إذنة الحواس ،
فإنه يجب أن يفرض الفن تحذيرا حكيما تكون أول بنوده . ألا نبحث عن
موضوعه في ذاته ، ، فموضوع الفن أو هدفه موجود خارجه وفيما وراءه ،
وإذا لم يكن هذا الموضوع أخلاقيا تماما ، فهو اجتماعي ، وما هذا إلا نفس
الشيء . ، هكذا « تكون للفن وظيفة اجتماعية ، وتكون الأخلاقية
فيه هي الضمير الذي يعمل بناء عليه ليثبت أنه قد قام بوظيفته هذه حير
قيام » (٣٤) .

كان لابد أن يصل برويتير إلى هذه النتيجة بناء على منطق نظريته ،
فهو يميني لأنه وريث بونالد وجوزيف دي ميتر ، لكنه التحق باليسار
المحطوف وبالمذاهب الفنية التي كانت سارية في نظم الحكم الدكتاتورية :
فالفن عنده خادم أمين للأخلاق ، والأخلاق بدورها تطابق حالة معينة من
أحوال المجتمع . لكن أي شرح تقدمه لهذا الرأي قد لا يكون مجديا ، إذ
تساءل : هل نحن في حاجة إلى أن نكرر أن القيم الفنية والقيم الأخلاقية
نوعان مختلفان تماما ؟ وأن الجمال يتبع مجالا يخالف مجال الفعالية ؟ وأن الفن
بصفته هذه ليس له هدف أو موضوع إلا هدفه وموضوعه هو ؟ إذا نحن
رفضنا منحه استقلاله الذاتي قتلناه ؟ إذا كان الحل الذي يقدمه برويتير
حلا لا يمكن قبوله ، فمضى هذا أن المشكلة لا تزال قائمة ، وأن الفنان من
وجهة نظر الفن غير مسئول إلا عن عمله الفني ، لكنه مادام إنسانا لا يمكن
أن يظل غير مبال إزاء كل ما هو إنسان ، فإنه مسئول عن التأثير الذي
يمارسه ، وليس من حقه أن يغسل يديه ويتخلص من هذه التبعة . هذا ولا
ينبغي أن نخطئ التقدير فيما يتعلق بالدور التعليمي للأخلاق ، أو الحضارى
للجمال ، فهذا الدور يعتمد لدرجة كبيرة جدا على الاستعدادات الذاتية للفرد ،
حتى يكون شاملا جدا وفعالا للغاية ولقد قال أحدهم : « إنه إذا عود شاب نفسه

على تذوق الأشياء الجميلة ، لتوصل شيئا بشيئا إلى أن يخلق من حياته ذاتها عملا فنيا ، (٣٥) . لكن هذا في نظري تقاؤل مبالغ فيه ، وسلطة الجمال على الجماهير أقل قوة من تلك التي يمارسها على الفرد ، ونحن هنا لا نتفق وما قاله فيكتور هوجو من أن الحساسية إزاء الفن تعني عدم القدرة على ارتكاب الجرائم ، (٣٦) . فليس يكفي مع الأسف أن تفتح متحفا أو مدرسة لكي تغلق بيجنا ، وعلى أى حال فإن مجموع الأفراد الذين يحسن الفن من أخلاقهم قليلون ، واد الاعتقاد بأن حب الإنسان للأعمال الفنية العظمى حبا مطلقا يمكن أن ينقى القلب والحياة ، اعتقاد يكاد يكون خاطئا على الدوام . فلطالما رأينا أناسا لا حصر لهم قد أحبوا أكمل المقطوعات الموسيقية وأجمل اللوحات الفنية ، وظلوا مع ذلك من الرعاع . فتأثير الفن في تقدم الأخلاق تأثير بسيط جدا ، هذا هو الشيء الذي لم يستطع باخ أو بيتهوفن أو جوته أن يفعله لإخوتهم الألمان ... فكيف يمكن أن نأمل أن ينجح كوروسيزان ومايس في هذا ، (٣٧) .

لاشك أن التأمل الفني يسكت اندفاعات المواطن فينا ، ويرفعنا إلى درجات عليا يستحيل فيها على الشر أن يعيش . ونجدها هدوءا يتفق وقياسنا الطبية . ويكفي هذا لكي يؤدي التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال ، وإلى ميلهما إلى التقابل تقابلا مطلقا غير أن تحديد موقف أخلاق حقيقي يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير ، ذلك أن الإعجاب الجمالي قصير الأمد ، في حين أن مكافحة ميولنا الرديئة تهمري دائما وفي كل لحظة ، ومذهب الدعوة للنقاء ، يوقف المواطن الجارفة مؤقتا ، ويحذرنا بمخاديبه السحرية . ولكنه لا يحاول اقتلاعها من جذورها ، ولا يطهر الطبقات العميقة التي تنطفو فوقها الإغراءات وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة . وحتى النبل الذي تنقله إلينا رؤية الجمال شيء ليس له توصيف أخلاقي . وأكثر من ذلك فإنه ابتداء من هذا للتقابل بين الطرفين - الخير والجمال - فإن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال

نموها في غالب الامر في اتجاهات متعارضة . فالفن له أحد أثرين ، هو إما يثير أتباعه دائما للدرجة أنه يطيعهم بمغزاه الأخلاقي فيها ، وإما يعتقد أنه يتمتع باستقلال كامل ، وبالتالي يبعدنا عن المعنى الأخلاقي أصلا . وبين هاتين القيمتين يقوم توتر لا يمكن تجنبه ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين الاثنين بحيث تكون لإحدهما الكلمة الأخيرة .

ومن واجب الفنان أن يعترف أولا بأن المطالب الأخلاقية تعلو المطالب الفنية ، ولقد سبق أن أوضحنا أن هدف الفن خير العمل الفني ، في حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان . وما من شك في أنه لكي يكتمل خير الإنسان فإن من الضروري أن يفترض هذا الخير تمتع الإنسان بالجمال الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة . غير أن هذا التمتع لا يكفي لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملا ، ولا يقدم كذلك ما يعتبر الهدف الأخير في هذا المجال . على أن الحياة الإنسانية تلتظم وتسير نحو هدف آخر يتعداها ، هو خير الإنسان كاملا ، تقصد الخير الأخلاقي ، أو الخير لحسب . وصحيح أيضا أن الفن في ذاته يفوق بطريقة ما ، التميز بين الخير والشر ، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة ، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهي أعضاء التأمل الفني التي لا غنى عنها ، حتى ولو كانت مصطبغة بصيغة الفهم العقلي ، والضمير ، وقد عرفناه بأنه العقل المنظم لما يفعله الإنسان ، لا يقع فريسة لمثل هذا السراب . وينتج عن هذا وأن هناك نوتا من القبح الأخلاقي ، غير الجمالي ، لا يختفي حين لا تعمل الحواس ، لأن ممارسة الشر الأخلاقي تتم لا بالنسبة للحواس ، بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم ، وفي نهاية المطاف العقل المبدع نفسه . ومعنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح ، لكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال والقبح معاً . هذا هو السبب الذي من أجله يسبق الحكم الأخلاقي ضرورة ، وفي نهاية الأمر ، الحكم الجمالي ، وهذا هو السبب أيضا في أن

و التمييز بين الخير والشر لا يحدث ، كما لا يحدث بين الجميل والقبيح بالنسبة لمركز معرفة قابل للزوال . ويحدث هذا التمييز حقا بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق ... وبالنسبة لله في نهاية الأمر (٣٨) .

لقد يقول القارىء لنفسه : ما كان الأمر يستحق أن نغند آراء برونتيير لكي نجعل من الفن نشاطا تابعا للأخلاق . غير أن موقفنا في هذا يتأثر موقف برونتيير أساسا إذ لا نعتقد أن الفن لا أخلاق في ذاته ، بل نعتقد في عكس هذا رغم أنه لا ينبغي أن نتق في الناس كل الثقة وم مام عليه . . وأظن بالإضافة إلى هذا أن حرية التعبير لدى الفنان ليست دون حدود . وأنه ليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأفواله نتائج هامة . وأؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن للأخلاقية أن تتدخل عند ما يكون الأمر أمر خير العمل الفني ، فإذا لم يكن لكل من الفن والأخلاق عالم مستقل ، فإنهما يظلان عالين مستقلين ذاتيا ، واتباع الفن للأخلاقية لا يمكن بناء على ذلك أن يكون مباشراً اندماجياً أصيلاً فيه كما هو الشأن في فنون الدعاية التي يدعى الذين يمارسونها أن الفكرة الأخلاقية أو الاجتماعية التي تتضمنها هذه الفنون هي التي يجب أن تهيم على كل شيء . وحتى على الإلهام نفسه فيها . لا يمكن إذاً إلا أن تكون التبعة غير مباشرة ، غير أصيلة فيه ، حتى تساعد على ممارسة النشاط الإبداعي لطافات الفن والطبيعة الشخصية للفنان ، وحتى يتمكن الفنان من استبعاد هذا المنظر المسرحي أو تلك اللوحة أو ذاك الموضوع هذا قانون إن فهم بهذه الطريقة ، فإنه يحتفظ بقوته ، لكن لا يمكن أن يخضعه الفنانون إن لم يرفعوا ماهيته تماماً؛ فكلما فرض رجل من دعاة الأخلاق قاعدة أخلاقية صارمة - كما يفعل برونتيير - كلما فسد العمل الفني والعكس صحيح . ويقول مارتيان بهذا الصدد أن قصيدة يسب فيها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون بالنسبة لنا قصيدة جميلة . وهذا موقف يشبه موقف فنان يحب رفاهه من بني البشر ،

إن هو اعتدى عليهم في عمله الفني فقد هذا العمل جماله وجاذبيته . وهكذا يصبح « احترام النفس البشرية ضرورة تضم فضيلة الفن ذاتها ، ضرورة لا غنى عنها قدر عدم استغناء الشاعر عن قاعدة من قواعد الوزن الشعري ، أو قدر عدم استغناء الفنان تخصص في النواحي الدينية عن تصوير صورة يمكن أن تؤدي الصلاة أمامها » (٢٩) .

وحب الناس ، وبوجه خاص حب جمهور المعجبين لفن فنان معين قد يكون أكثر الأمور التي تغضب فلوير . ذلك أنه ، في نظرياته وفي مؤلفاته على السواء ، يخلق التناقض بين الفن والأخلاق استمراراً ، ولا يقف إلى مخرج من هذا التناقض . فالعيوب التي أخذها البعض على قصة « مدام بوفاري » ليست في رأي كلها غير قابلة للتنفيذ ، إذ كيف يعاب على المؤلف تصويره للبطلانة وهي تمتنع بعض الوقت بالمادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا وكيف يضئ عليها جمالاً جدياً بفضل هذا الحب المحرم ؟ هل يعني هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى إن هي انتصرت على الفضيلة ؟ أليس من الضروري أن نحل وثائق الجروح العفنة لكي نضمدها ، ونعرف أين يوجد العفن حتى نقضى عليه ؟ إذا لم يستطع القارئ أن يستخلص من كتاب ما ، حكمة أخلاقية موجودة بين طياته ، كان معنى هذا أن هذا القارئ ، أبه ، أو أن الكتاب نأفه من ناحية الدقة ؛ إذ أن الشيء الحقيقي طيب لأنه حقيقي ، والكتب القبيحة لا تكون عديمة القيمة أخلاقياً ، إلا لأن الحقيقة تنقصها . . . إن هذا لا يحدث كما يحدث في الحياة ، (٤٠) . تلك قاعدة سليمة فيما يتعلق بالكتب القبيحة . أما ما تبقى . . . أى ما يتعلق بالكتب الأخرى فالنتيجة تتمدى حدود هذا . . . أو إننا بالأحرى نخفي حين لا نتحدث عنها ناحية من نواحي المشكلة ؛ ذلك أن الحقيقة شيء طيب حين نقال قولاً ، وبشرط أن يفيد الشخص الذي توجه إليه . لكن ليس الحال هكذا دائماً ، إذ ، لكي نستخلص الحقيقة الموجودة في الحياة أو

في العمل (الأدبي أو الفني) الذي يمكن تفريجه دائماً من ناحية من نواحي الحياة ، يجب أن يكون القارئ نفسه على أخلاق ويجب أن يكون ذكياً . ويقال هنا إن كل شيء يمكن أن يتصف بالأخلاق الحسنة بالنسبة لذوى الأخلاق الحسنة . لكن هل كل الناس من ذوى الأخلاق الحسنة ؟ وحتى إذا فرضنا أن القارئ من ذوى الأخلاق الحسنة بالقرينة ، فمن غير المؤكد أن يكون ذكياً بما يكفي لفهم الدرس المتضمن في الأشياء (٤١) يقول فلوير : وفيم يهمني من الأغبياء ؟ إننا لاستطيع موافقته على ذلك ، فالإحسان يبدأ بالاهتمام بالضعفاء ، وأكثر الضعفاء ضعفا ضعاف العقل... « ومن منكم يستطيع المساس بهؤلاء الصغار... »

تتمتع اللاأخلاقية الجمالية في أيامنا هذه بإقبال شديد ، ولقد كان هذا أثراً من أسوأ الآثار التي تركتها لنا نظرية الفن للفن ، مادامت تعتبر احتقار الناحية الأخلاقية علامة من علامات العبقرية ، ودون أن نذهب إلى هذا الحد ، يعتبرها الكثيرون أساساً من أسس النجاح الفني . فهاك بول ليوتو مثلاً يقول :

« يجب ألا نهم أبداً بمعنى الكتاب ، من حيث أثره الطيب أو الردي... أبداً... أبداً... فلنكتب ما يزيد كتابته .. أما الباقي فلا أهمية له... » وهناك آخرون غير « ليوتو » ، ممن لم رأى آخر ، إذ يحكى مثلاً عن هنري بيك أنه مرق مسرحة كتبها كاملة لأنه رأى أن النهاية التي وصل إليها والتي يمكن استخلاصها منها لم تكن سليمة . أما كلود فاير فهو يرى في بساطة أن مهمة الكاتب القصصى تنحصر في تسليية الجمهور وتوفير الراحة له ، ويضيف قوله : « لكن لا ينبغي أن تكون هذه الراحة ضارة . بل يحسن أن تخرج النفس من الكتابة وقد ارتفعت معنوياتها بدلاً من أن تكون قد ضعفت . ولقد ساعدت مذاهب الفن الحادف لدرجة كبيرة جداً في العمل على القضاء على فكرة عدم مسئولية الفنان وفي إفهامه رد الفعل المحتمل إزاءه

أعماله الفنية . ولذا ذكر هنا أن ستاينسلاس فوميه ، قد سئل خلال قضية مشهورة فوفقت خلالها مسألة ما يتركه الأدباء من أثر في الناس ، فأجاب : « إن على الأديب أن يتمتع بشرف وشجاعة كبيرين فلا ينشر شيئاً لا يمكنه من الدفاع عن حياته هو . » ويصرح هرفيه بازان هنا بقوله : « هل يجب أن أصرح لكم أنني غالباً ما ألقى على نفسي الأسئلة لكي أعرف ما إذا كانت كتيبي تنطوي على قاعدة ما . . فإن هي بعثت خيبة الأمل لدى الناس ، وجدت عندى الرغبة للزيادة في أن تفعل ذلك ، » سخريه نجدها أيضاً عند فليسبان مارسو حين يقول : « سوف يهمنى الناس بأن أعتقد أن الصحة الأخلاقية شيء صحيح » .. والحقيقة أن مارسو ليس في حاجة إلى الاعتذار إزاء هذا الاتهام الذي يشرفه ، لأن اعتذاره هذا في الواقع موجود في امتداد الموهبة الفنية ، فالفنان رغم أنانيته الشخصية عظمى يعطى للناس شيئاً ويعطى نفسه لهم .. أليس الإبداع الفني يتضمن لكشف ما، وفي نفس الوقت تضحية مستمرة لذات المبدع ؟ ألا ينبع العمل الخلقى إن نظرنا له من هذه الزاوية ، من وجود جوهرى يتمتع به الفنان ؟

إن القاعدة التي أوصى بها بقراط الأطباء بقوله : « أولاً أبعدوا الضرر » هذه القاعدة تنطبق على أهل الفن أيضاً . فعلى الفن ألا يؤذى أحداً ، إن لم يكن يفعل الخير . « وإذا كان في استطاعة الفنان أن يعمل عملاً فنياً غير أخلاقى ويقصد سابقى ، فالواقع أن هذا النوع من الفنانين قادر الوجود ، والذين يعرفون الفنانين ذوي الأصالة الحقبة يعلون هذا . وحتى عندما يحدث ذلك فإن مصلحة المهنة تكون دائماً قادرة على تصحيح هذا البدء السيئ ، بحيث تختفى الإرادة الأولى وتذهب في طي اللسيان ، وينتهي الأمر بأن يكون العمل سليماً من الوجهة الأخلاقية . ففي لوحة « الصديقان » للصورت كورييه نرى منظراً من مناظر الحب الممنوع . لكن إذا كان أحد من ساءت نياتهم يستنتج من هذا فساداً فإن كورييه نفسه ،

وقد سيطرت عليه فنيته كان قد نسي نيته الأولى ولم يعد يفتبه إليها خلال تنفيذ العمل ، بل كان قد انتقل مباشرة إلى الإمكانيات الجمالية . . . وقد ذهبت جزيرة العشق « ليسبوس » (التي صورها) بعيداً جداً لدرجة لا يمكن أن نفكر فيها أو نراها . . ونحن حقاً لا نرى في اللوحة إلا التوافق العظيم المتكامل بين الألوان وبين الخطوط . ومع هذا فن الجائز أن يبق القصد الرديء قائماً كاملاً وأن يسيطر على تنفيذ العمل دائماً ، وهناك أعمال فنية شاء أصحابها أن ينزعوا النقاء عنها وظلت تحمل علامة رغبتهم هذه واضحة ، (٤٢) هذا ، وإن أردنا أن نصدق ما قاله جول رومان ، تعين علينا أن نؤمن براءة فلوير حين كتب « مدام بوفاري » ، وزولا حين كتب « نانا » . . . لكن لا بد أن نرفض الاعتقاد براءة أندريه جيد ، لأن « الفكرة التي كاد يفسد بها الشباب لم تكن بالتأكيد إلا مبعث سرور عنده » .

لا بالتأكيد . . لكن ماذا يعرف جول رومان عن هذا ؟ وهل كان رومان يتمتع بالقُدرة على النفاذ إلى القلوب ؟ إن حب الخير كما نطالب به الفنان يضطرنا ألا نتقدم استخفافاً نحو مثل هذه البثر الخطرة . ولعل من أدق الأمور أيضاً الالتجاء إلى المحاكم في هذا الصدد : ففي عام ١٩٣١ انتحر شاب واتهم أبوه أندريه جيد بصفته مؤلف « غذاء الأرض » بأنه مسئول عن ذلك ، ثم نشر نوع من التحقيق تحت عنوان « مجرم » ، أو « اتهام علني يقتل نفس ضد أندريه جيد » ومنذ ذلك الوقت ونحن نسمع بعض المحامين يلقون بتهمة ترجع إلى أخطاء زبائنهم من الشبان . . يلقون بها على هذا الأديب أو ذاك ... باعتباره مسئولاً عن إفساد أخلاقهم . إننا لا نبحث عن تبرئة هؤلاء الأدباء بأي ثمن . فهناك ولا شك منهم من يعتبر مثلاً سيئاً ، ومن يستحيل ، أو يصعب تجديده مسئوليتهم ، لكن لا بد أن نقول إن تلك المسؤولية تتناسب وطبيعة الشخص الذي يقع تحت تأثير المؤلف . ألم يعاون رامبو ، ولم يكن ملاكاً كما نعلم ، في تحويل كلوديل عن

صغيرته؟ ثم إنك إذا صادرت كتابا ما ، ألا ينتج عن ذلك زيادة عدد قرائه؟ ألا نرى شبابا معيناً يهرول لرؤية الأفلام الممنوعة على من كان عمرهم أقل من ١٦ عاماً؟

إننا لانزى إلى إنكار حق المجتمع في حياة الأفراد من محاولات الفساد. فإذا كانت الدولة تقوم بمنع صناعة الصور البذيئة ومحاربة بيعها فإن لها الحق كل الحق في هذا . أما المشكلة التي تضعها أمام أعيننا الأعمال الأدبية أو الفنية الصحيحة ، فهي مشكلة يصعب حلها . صحيح أن المصلحة العامة تفترض وقف كل ما يضر بالأخلاق العامة وكل ما يدخل في نطاق الأفكار الاجتماعية الهدامة . لكن لا ينبغي أن ننسى - هكذا يقول مارتيان - إن المصلحة العامة تتضمن أيضاً احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال ، واحترام حرية البحث وطاقات التفكير والفكر والعقائد الرائجة . وليست الدولة بمجهزة هنا تجهيزاً يكفي للحكم على هذه الأمور ، ولذا فإن عليها أن تقف موقف التحفظ إلا في الحالات المعالجة . والمجتمع هو الذي يمتلك هنا حق حماية أعضائه من التعريض على الشر، وذلك بطريق التعليم وضغط الرأي العام وعمل الجماعات . وتصبح المناقشة الحرة هي أحسن الوسائل حكمة . وأكثرها فعالية في القضاء على معاييب حرية التعبير .

هكذا تستطيع الدولة تجنب المهبوط إلى مستوى قبيح وارتكاب جريمة الظلم ، فهناك مؤلفات كان يعتقد معاصروها أنها لأخلاقية لدرجة خطيرة ، ثم اتضح للأجيال التالية لها أنها من أكثر ما يمكن أن يكون العمل الفني خصوبة وقدرة على التنقيف . فلقد حكم على كل من « مدام بوفاري » و « أزهار الشر » بأنها مفسدة ، ومع هذا فقد « كان من أوضح النتائج التي نتجت عن ظهور أعمال بودلير أنها حولت الشعر الحديث نحو عالم الروح وأنها أبقت روح البحوث اللاهوتية لدى الإنسان وهاهى ذى التماثيل اليونانية التي تصور الآلهة لم تعد توحي بعبادة ما . وعلى نفس النمط ، كما

يرى مارتين أيضاً ، يلاحظ أن ، الناحية الأخلاقية التي قد تمس النفس البشرية في القصص الذي يقدم فيه بروس اعترافات ضامنة ، تتطور وتتحول وتمحي بفعل الزمن ، ولا يبقى منها إلا بعض كشف أكثر عمقا ، عن القلب البشري . فكم من الصحيح أن ، لهم أساسا هو عمق التجربة الإبداعية . . وهو كل إدراك لما هو غاف في الإنسان ، مما ينتج عنه من الزمن توضيح يزيد عن ذي قبل للضمير الأخلاقي (٢٣) . أليس هذا أحسن وسيلة يقدم الفن بها خدماته ؟

إن بودلير ، وكذا بروس على ما أعتقد ، لا يزالان في حاجة إلى قراء يملكون ييواطن أمور الفن ، والدرس الذي يليق عن أعمالهما ، وأعمالهما نفسها ، لا تزال في غير متناول الجماهير التي تكاد تكون غير مثقفة . ولذا يتعين علينا أن نكون على حذر ودقة حين يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية والفنية الموجهة لعامة الجمهور ، نقصد الأعمال التي تقع بطبيعتها تحت أبصار أو بين أيدي الجميع . تلك الأعمال يجب أن تكون على أكبر جانب من الوضوح الذي لا يستطيع نبات المؤان أو حياته المشتركة أن تضمنها دائما . فالعمل الفني - لعنا نذكر ذلك - الذي يتم تنفيذه بكل إخلاص ، يدفع مجذوره إلى أعماق أعماق الإنسان ، بل ويذهب ليرسخ في لاشعوره . فإن كان المنبع غير نقي كان الذي يتفجر منه غير نقي أيضاً . ويلوح في هذا أن الميل الجندي عند رودان قد صبح كثيراً من التماثيل التي نحتمها ، عدا الوضع الذي لا يمكن أن يعاب عليه شيء في تماثيل « قبله » . أما ما عدا هذا التمثال فكل ماصوره رودان تماثيل تشتم منها حرارة تكاد تقترب من اللذة الجنسية عنده هو - هذا في حين أن يكاسو يتصور وهو « يصنع » لوحة كلوحة « الازدواج » تشكيلا جادا كهنتيا ، غاشما . ذلك أن الأخلاقية كما نعيشها لا تتقابل دائما وأعماق مانهدف إليه . ومعنى هذا أن من الممكن أن نجد وسط أحقر الميول الأخلاقية نوطا من التقزز

وحب النقاء في آن واحد . ومن هنا كان الفن مجالا يمكن أن نهرب إليه ونخرج من الآلام . كما كان الأمر بالنسبة لهؤلاء الأطفال ، من أمثال فيون وفولين .. وعلى عكس ذلك ، يمكننا أن نسمى بعض الفنانين « آباء أسرى » أو قسما طيبين .. ورغم أن أعمالهم الفنية تبعث القلق . وذلك لأن الإنسان يميل أحيانا إلى البحث عن عدم النقاء ، ولأن الواجبات البيضاء الناصعة قد تخفى وراءها الدفءة الجذبية التي تتحرك حية ، مكبوتة لا يمكن السيطرة عليها ، فترتمى في الفن لتحصل على تعويض عن كل ما حرمت منه أثناء الحياة ؟ (٤٤) .

إلى هذا النوع من الفنانين ، لا يمكننا إلا أن نقدم نصيحة نأخذها من موريلاك : تلك هي « أن نتق المنبع » . ولا أقول إن هذا الأمر الهين ولا أستطيع أن أنهم الذين حاولوا تحقيق هذا دون أن يتمكنوا .. لا أنهم يثيئ .. ومع هذا فإن الحل الوحيد هو ذلك الذي تنصح به الأدب أو الفنان الذي يرى أنه يخترق حدود الأخلاق .. تنصحه بأن يغير من نفسه هو ، لامن عمله الأدبي أو الفني . إنها الوسيلة الوحيدة التي يتمكن بها من أن يبدع نوعا آخر من الأعمال الفنية النابعة من ضميره الخالص ، والتي يحمل بها الاحتكاك القائم عنده بين الفن والقانون حلا مستندا إلى الحرية . وهنا تتدفق غريزة خصبة ، عميقة ظليفة ، لا تقبل القمع ولا تحوى قذارة . وما من داع هنا حقا لأن نعتقد كما يفعل أندريه جيد أن المستنقعات وحدها هي الحصبة ، أو كما يفعل بروسست ، إن العبقرية تنفجر بقوة فوق أكوام الرذيلة (٤٥) . والحقيقة بالآخرى هي إذاً أن الرذيلة تعيش رغم المظاهر المتناقضة ، في أرض لا تيسر نمو النشاط الإبداعي . أليست المبول الدخيلة لدى الفنان هي القناة التي تتكشف له الأشياء خلالها؟ إن السم الأخلاقي الذي يفسد قوة الرؤية الفنية هو بعينه الذي يفسد مؤكدا قوة الإبداع في بطله . ولعل أشد أنواع السم حقيقة وأجملها سم

لا يؤثر في النفس المظلمة لأنها لا تلتفت إليه ، مادام هذا السم قد أفسد قوة الرؤية الفنية مقدما . وما من شك في أن نواحي الضعف والمرضية التي نجدها في أعظم الأعمال الفنية وما كان منها فاسداً حقيراً لن يحد في هذه الحالة تبريرا لوجوده . وتدل الحقائق على كل حال على أن التحول إلى الخير أو نحو الله لم يؤد إلى نقص الموهبة لدى الفنانين جميعاً بنفس الدرجة . ويذكر مارتين هانا على سبيل المثال وللتدليل على صحة هذا كلاماً من طومسون وهو بكنز وشسترتون و . ت . س . ايليوت ويلوى وكلوديل وجامس وسبيجريد أوندسيت وجرترودفون لوفوروبرتا نوس وماكس جاكوب . . ومادامت الفلسفة حالة من حالات الخلق الأدبي فلقد كان من الممكن أن يذكر مارتين اسمه لو كان أقل من هذا تواضعاً .

الفصل الثالث

الفن واهتماماتنا

أصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء وأكثر من أى وقت مضى بمثابة وسيلة المعرفة ، بل ولأرفع أنواع المعرفة ، الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق . ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو كان يعتبر نفسه « ساحرا ، ونبيا ، كما كان نوافليس يجعل من نفسه أختا توأما لفيلسوف ماوراء الطبيعة . فقد كتب نوافليس ، في تعبير يكاد يكون هو بعينه تعبير بودلير . . كتب يقول : « إن الشعر هو الواقع المطلق ، لأنه أكثر القول شاعرية وأكثره واقعية » (١) . وقد رأينا أن نيرقال كان يريد « خرق الأبواب العاجية » ، ورامبو « أن يجعل من نفسه راقى الغوامض ، وعالما أعلى ، حتى يصل إلى المجهول » ، ويرى مالارميه بدوره أن الشاعر هو « الرجل الذى كلف بأن يرى رؤية سماوية » (٢) . أما سان بول رو ، فهو يحتاج إزاء الذين « كانوا عبيدا للعادة فرفضوا المخاطرة بنفوسهم والذهاب لغزو آفاق ذهبية جديدة . . . كما لو لم يكن الشاعر مكتشفا عظيما لما هو مطلق » (٣) .

والوسائل التى استخدمها الشعراء فى هذا متباينة ولكنها غالبا ما كانت مشوبة بالشك ، فمنها الحلم والنمل والتنويم والحلل العصبى ودخلة الحواس جميعا . . . غير أن الهدف كان دائما هو بعينه ، تقصد معرفة ما لا يقبل المعرفة ، واستيعاب ما لم يستوعبه أحد ، كما قال لوتى : « أن يكون الشاعر فى الجانب الآخر . . فى الجانب الآخر من الأشياء كلها » (٤) .

وسارت السريالية في هذا الطريق ولقد قال بريتون حقاً بعد ظهور حركة «دادا» : «إننا لم نعد نرى هذا العالم كما هو» (٥) ، وحين أخذ بريتون يمجّد الشعر ، نسمعه يقول : «أيتها الطبيعة . . لأنه — (الشعر) — ينسكب علاماته . . أينما الأشياء ، ماذا تهبه خواصك . فالشعر لا يعرف الراحة مادام لم يضع يده الناكدة للحقائق على السكون كله ، (٦) لكن السريالية كما يراها بريتون هكذا ، وهي تفعل هذا ، تقصد إلى أن تجعل نظرة أكثر حقيقة عمل النظرة العملية والعلمية ، وإلى أن تضع واقعاً ثائراً هو واقع الرغبة واللاشعور ، ووضع الواقع اليومي التافه . «إن شاعر المستقبل هو الذي سوف يأخذ على عاتقه لأول مرة ودون ضيق ، استقبال النداءات التي تندافع فيه من أعماق النفوس ونقلها للآخرين ، (٧) . نداءات بعيدة ولا شك ؛ إذ أن هناك دسماً يشهد الآن إلى اتجاه هذه البلاد ، ولم يعد الوصول إلى الهدف مشروطاً بالأم المسافر ، (٨) . ولذا لم يعد الشعر يكتب في الجمال الشكلي ؛ بل إن هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به . ولا شك في أن الفن لا ينبغي أن يكون متطفلاً على الحقيقة ، ، و «أن من الضروري أن تظل القصيدة غاية في ذاتها ، . لهذا كان الرجل الذي أراد آراجون وبريتون تحيته وبصفته أول شعراء عصره ، هو الذي أضاف قوله : «ماذا بهم أكثر من ذلك ؟ النجاح في تلسيق أقوال معروفة وألفاظ اختيرت بشيء يزيد أو يقل من الدقة والمهارة ، أم الأصداة العميقة الغامضة التي تأتي من حيث لا ندرى وتميش حية في أعماق هوة ما ؟ ، (٩) .

وقد أعطت الفنون الأخرى ، سواء تلك التي تأثرت أم لم تتأثر بالسريالية ، مثل هذه الحقائق . ألم يبحث أكثر المصورين تجريباً عن وسيلة تمكنهم من تصوير تناسق خفي معين في قلب الطبيعة وفيما وراء النقلة المباشرة ؟ ألم يكن هدفهم كما قال «كلى» أن يقدروا درجة أخرى

من قلب الخليقة ، ؟ الواقع أن فن التصوير قد تأثر بالشعر ، ومارس في نفس الوقت نحو اقتسام الموسيقى حقوقها . ولقد أصبحت الموسيقى منذ يتتوفرن مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا ، حيث عملت على إدخالنا في آن واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية . وهكذا أصبح العمل الفني عربة تحمل مغزى وسرا ورسالة . وهي رسالة - لا بد من أن نوضح هذا - ذات بناء مطابق لشكلها ، متميز عن « محتواه » المعنوي أو المذهبي رغم أنه لا ينفصل عنه . هناك إذا معرفة جمالية نابعة من ذاتها . . ويكون الفن بهذا وسيلة خاصة تستولى على الإنسان استيلاء . ولقد تحدثنا عابرا عن هذه النقطة وقد حان الوقت لأن نتعمق فيها . ولا بد لنا لكي نفعل هذا من الاستعانة بأراء فيلسوف .

علم الجمال عند بيرجسون

لم يكتب بيرجسون كتابا طرق فيه مشكلات الفن بوجه خاص ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير في مؤلفاته إلى هذه المشكلات ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكتفى بجمعها - بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظريته للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ، هكذا أصبحت فلسفته كلها في هذا المعنى نظرية في علم الجمال . ولعل الحكم الذي أصدره خاصا بأحد سابقيه ينطبق عليه هو تماما ، فهو يقول : « إن فلسفة السيد رافيسون كلها مشتقة من الفكرة القائلة بأن الفن ميتافيزيقا مصورة ، وإن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير في الفن ، وإن نفس الوجدان الذي يستخدم استخداماً متبايناً هو الذي يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم » ، (١٠) .

والميتافيزيقا بالنسبة لمفكر يريد أن يخلص لتجربته لا يمكن أن يكون

لها هدف إلا استيعاب الحقيقة كما هي . ومع ذلك فاستيعاب الحقيقة يستحيل على قدراتنا العادية للعرفة ، فالأفكار التي يشكها العقل المطلق نادرة ، فقيرة جدا بالنسبة للثروة التي تأتي من معطيات الحواس ، فالإدراك العقلي يأتي عرضا حين لا تعمل الإدراكات الحسية ، (١١) . غير أن الإدراك الحسي العادي ليس بوسيلة أكثر ضخاما من الإدراك العقلي حين نريد أن نعرف شيئا ، لأنه يعتمد على التفكير العقلي الذي يتبع بدوره ضروريات الحياة العملية ، والتفكير العقلي يرى أولا إلى صنع أشياء ، (١٢) وبذا لا يحتجز الإدراك الحسي من الأشياء إلا ما كان منها على علاقة باحتياجاتنا ومشغلنا ، ومعنى الإدراك الحسي أن تستخلص من مجموع الأشياء ما يستطيع جسدك أن يعمل بها ، (١٣) .

وحيث إن التغير الذي يحدث في الأشياء المدركة لا يمكن أن يكون في متناول حواسنا فإن إدراكنا الحسي يثبت الحقيقة المتحركة ، ويحدد الخطوط الخارجية التي تحدد الأشياء الملموسة ، ويوقف تطورها ليجمعها ثابتة وقابلة للاستخدام اليدوي ، والإدراك الحسي معناه تجميد الحركة ، (١٤) .

وأخيرا فالإنسان يعمل في المجتمع ، والمجتمع مشيد على اللغة ، ويتحمل الإدراك الحسي رد فعل هذا ، والعالم لا يظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليدا إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة التي تتضمنها هذه الألفاظ .

وهكذا يقوم بين الطبيعة وبين أنفسنا ستار مميك . ونسأل : هل هناك من أمل في أن نمزقه ؟ لقد ألقى دكانت ، على نفسه هذا السؤال وأجاب بالنفي ، على أساس أن معرفتنا للأشياء تشكل بشكل تفكيرنا نحن .

ومن هنا نقول إنه لكي نصل إلى جوهر الظواهر فيها وراء الظواهر ، لا بد لنا أن نتخلص من تفكيرنا المنطقي ، وأن ندرك بلا إدراك ، ونفكر دون أن نفكر . ويرجعون لا يقبل هذه المزجة ، فيقول إن من الجائز أن تكون النسبية في معرفتنا للأمور راجعة إلى التعود أو الروتين ، أو إلى الميول الناجمة عن احتياجاتنا وعن صنعتنا ، باعتبارنا حيوانات صانعة للأدوات ، أكثر من رجوعها إلى شكل التفكير العقلي عندنا . وهنا ، وفي هذه الحالة يبقى أماننا مشروع نجرب فيه أنفسنا ، ألا وهو ، أن نذهب للبحث عن التجربة من منبعا ، أو بالأحرى من فوق هذا التحول الذي يمثل عنده التجربة في اتجاه الفائدة لتصبح هي التجربة الإنسانية ، (١٥) . ومعنى هذا أن نترك وننحن أمام الواقع كل فكرة خبيثة للاستغلال والاستيلاء على شيء ما ، حتى نخلق لأنفسنا قسراً طبيعة ونظرة نقية تظل من كل طمع ، وحتى يسقط القناع الذي يشوه تلك الحقيقة وينكشف العالم في حقيقته المطلقة . هذه هي المعرفة الميتافيزيقية حيث ، لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع ، ، وحيث تصبح الإدراكية « مباشرة » ، ولقهم مباشرة المعرفة اتصالاً وتقابلاً بالمصادفة ، (١٦) . ومعنى هذا في اختصار أننا نعود إلى الإدراك الحسي . لكنه ليس هو ذلك الذي تشوّه وتفلق جوهره أعمالنا في الدنيا ، بل هو ذلك الإدراك الذي أصبح نظيفاً ، معدلاً ، وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم ، (١٧) .

على أن كون هذه المعرفة بعيدة عن الخيال أمر يطمئنا عنه الفن دليلاً يكاد يكون تجريبياً ، فالواقع أن هناك أناساً وظيفتهم منذ قرون أن يروا وأن يمرضوا طيفاً ما لا تراه طبيعياً . هؤلاء هم الفنانون : إذ ما الذي يهدف إليه الفن إن لم يكن أن يرينا في الطبيعة وفي العقل ، فينا وخارجنا هنا ، أشياء لم تكن تمرض لحواسنا وضميرنا بوضوح ؟ وما هو دور الشاعر

والقصص؟ إلهما، كلما سارا في الحديث قدما، تظهر لنا فروق في العواطف والامسكار كان من الممكن أن تتمثل عندنا منذ مدة طويلة ولكنها غير مرئية، مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية التي لم يتم تحميلها بعد. لكن وظيفة الفنان لا تظهر بكل وضوح كما تظهر في ذلك الفن الذي يهتم أكبر الاهتمام بالتقليد، أقصد فن التصوير، فكبار المصورين أناس لهم في الأشياء نظرة أصبحت، أو ستصبح هي بعينها نظرة الناس جميعا، فلقد رأى كوررو وتيريز ضمن كثيرين.. رأيا في الطبيعة نواحي لم نكن نلاحظ وجودها من قبل (١٨).

والعرفة الجمالية، تقدم لنا نموذج المعرفة الميتافيزيقية وشكلها الأولى. والحقيقة أن الفن سواء أكان تصورا أو نحتا أو شعرا أو موسيقى، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المقولة تقليديا واجتماعيا، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة، ليضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة نفسها. وهكذا يصبح الفن مدخلا عظيما للفلسفة، ويصبح الفنان هو الرجل الذي يشير إلى الطريق لبيته لفيلسوف ما وراء الطبيعة، وذلك بفضل تصوفه المنقّى الذي يعطى عنه هو مثلا يحتذى. حقا إن الفن ما كان توكيدا إلا لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة، لكن نقاء الإدراك الحسي هذا يتضمن قيام قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الفائدة ويتضمن انعداما للهدفية أو للصلحة المتأصلة التي وجدت لنفسها مكانا في الحواس وفي الضمير. هذا النقاء هو الذي يجعل من هذا الرجل مصورا، ومن ذاك شاعرا أو موسيقيا. يحدث هذا بحيث إننا إذا أسمينا الانفصال عن الحياة العملية مثالية، وأسمينا الرغبة في الاقتراب قدر الإمكان من الواقع واقعية، فلا بد أن نقول إن الواقعية تكون في العمل الفني، في حين تكون المثالية في الروح، وإن العود للاتصال بالحقيقة لا يتم إلا بفضل المثالية والاستمرار فيها، (١٩).

إذن يكون الفرق بين الإدراك الجمالى والإدراك العامى فرقا جذريا ،
فهذا الأخير بصفته «مساعداً لنا حين نفعل فعلا ، يقوم بعزل ما يهتما عن
بمجموع الحقيقة ، ويرينا الشيء الذى نستخلصه من الأشياء أكثر من أن يرينا
الأشياء نفسها ، فهو يقسمها ويصنفها مقدما ويبدئها بطابع معين مقدما ،
فلا نكاد إلا أن ننظر للشيء ، ويكفي أن نعرف إلى أى طبقة ينتمى هذا
الشيء ، لكن كلما ابتعدنا عن هذا الاتجاه ، ظهر أناس ، وكان ظهورهم
حدثا عارضا عظيما ، أناس يقل ارتباط حواسهم وضمائرهم بالحياة عن
ارتباط أولئك الذين لا يتمتعون إلا بإدراك عامى . أولئك قوم نسبت
الطبيعة ربط قدرتهم الإدراكية الحسية بقدرتهم على العمل . فإن هم نظروا
إلى شيء ما ، رأوه من أجل الشيء نفسه لا من أجلهم هم . . . ولو أنهم
لا يدركون بالحواس من أجل القيام بفعل ما ، بل لأنهم يدركون من أجل
الإدراك . . . من أجل لا شيء . . . ومن أجل الله » (٢٠) . وبتميز آخر
يكون الفنان بالمعنى الحقيقى ، لا المجازى لهذه الكلمة « عديم الانتباه » ،
أو بتميز أدق ، يكون رجلا تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه فى
نشاطه الفنى ، ويكون رجلا قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ،
هو ذلك الذى يصور من خلال العمل الفنى انتباه الفيلسوف ،
ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم من أكبر من الأشياء ، وإدراكها
إدراكا أعمق بوجه خاص » (٢١) . وتكون الموهبة التى تجعل منه فنانا ،
فى نهاية الأمر ، هى تلك الصفة الإدراكية الحسية الخاصة ، التى نسميها :
طهر العين وبراءة الروح ، أى « تلك الطريقة العذرية ، إن صح التعبير ،
فى الرؤية والسمع والتفكير » (٢٢) .

على أن رؤية الحقيقة الحية كما فهمناها لا يمكن إلا أن تختص بأفراد
والفن ، على عكس العلم ، « يهدف دائما إلى الفرد ، على أنه لا يهم حين

تنظر من أجل الفعل لحسب إلى فردية الأفراد ، فهي تفوتنا كلما كان من غير المفيد ماديا أن ننظر إليها . وحتى عندما نلاحظها ونميزها (كما يحدث حين نميز بين رجل وآخر) فإن الذي يحدث هو أن العين لا تدرك الفردية ذاتها ، أى إنها لا تدرك التناسق الأصلي للأشكال والألوان الخاصة بالفرد ، بل إنها تدرك خاصية واحدة أو اثنتين ، تكون مهمتهما تسهيل التعرف عليها على الفرد . . . والأمر في هذا يختلف حين يتعلق بالفنان المصور ، فالمصور « يتعلق بالألوان والأشكال ، وحيث إنه يحب اللون لونه ، والشكل للشكل ، وحيث إنه يدركهما حسيا من أجلهما ، لا من أجله هو ، وإن الذي يراه في الأشياء هو الحياة الداخلية لها . . . يراها تظهر شفافة من خلال أشكالها وألوانها . . . ومن قبيل أولى يصبح عمل الشعراء فرديا . فالشاعر الذى يتغنى به الشاعر هو حالة نفس . . . حالة نفسه هو ، وهو فحسب ، ولكن لم يكون أكثر من ذلك . . . أما الموسيقيون ، فيسوف يخفرون أعماق من هذا . فهم يلتقطون ، أوزانا معينة للحياة ولتنفس . . . ومن الأفكار والمشاعر ذاتها . . . ويفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم ، ومن حيث آلامه ومآسيه . . . والأدب القصصى أو المسرحى لا يخرج عن هذه القاعدة ، إذ ما لاشك فيه أن الشخصيات التى يبدعونها فى أعمالهم توقظ فىنا صدى معيناً ، وعالمنا مختلطا به أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها من حسن حظنا لم تكن ، لأن الذى يضعه القصصى والمؤلف المسرحى تحت أبصارنا هو « سير النفس والنسيج الحى من المشاعر والأحداث . . . تقصد أنه يضع شيئا يظهر مرة لحسب ، دون أن يعود أبدا . . . فإما من شخصية غريبة فى ذاتها مثلا أكثر من شخصية هاملت » (٢٣) .

إن الحياة الداخلية للكائنات ، بما هى عليه من فردية وواقعية بالذات لا يمكن أن تكون شيئا آخر — هكذا يرى بيرسون — إلا الزمن

الخالق الذى يصنع مادتها كلها ، مادتها التى تتوالد عن طريقها بنفسها وباستمرار . ومهمة الفنان هى التعبير عن هذه الحركة ، وتلك الدفعة وهذا الميل نحو التوالد فى الزمنى الخلقى استمرارا ، « والفن الحق يهدف إلى تصوير فردية النموذج ، ولذا فهو يبحث خلف الخطوط التى نراها عن الحركة التى لا نراها ، ويبحث خلف الحركة نفسها عن شيء هو أكثر سرية وغموضا . . نقصد النية الأولى والأمانى الرئيسية للشخص » (٢٤) . ويزداد العمل الفنى جمالا كلما أدخلناه فى الحياة الخاصة لهذا العمل الخلقى ، إذ أن « الجمال ينتمى إلى الشكل ، ولكل شكل أصله فى حركة ترسمه . وما الشكل إلا حركة يتم تسجيلها » (٢٥) . ولذا لا يكون الجمال جميلا دون الرشاقة ، حيث تظهر الحركة قبل أن تختفى ، وكألو كان تحققها يسير نحو التحقيق . لهذا أيضا كان الفنان الحقيقي الذى يعود إلى منبع نشاط الكائنات لى يستوعب دفعها بدرجة أعلى ، إنسانا « يصور الجهد التجديدى للطبيعة بطريقته هو » (٢٦) . ذلك الجهد الذى يشترك فيه الماهوى المتذوق للأعمال الفنية الحقة بدوره أيضا . ألا تفترض القراءة بصوت مرتفع مثلا أن القارئ يتفق وتبعضات نفس ما ، وأنه يتداخل متسللا فى حركة ما ، وفى « نمو » حياة ما ؟ بهذا لن يكون فن القراءة ، حكمة حكم جميع الفنون ، دون تشابه بقرينة الفيلسوف . . إذ ماذا تريد القرينة إن لم يكن « استعادة وجود حركة التشكيل الفنى ووزنه ، وأن تعيش من جديد هذا التطور الإبداعى باندماجها فيه اندماجا أساسه الجاذبية بين طرفين . . عندما يكون القارئ قد اختار صفحة من صفحات الكتاب الأكبر . . الدنيا » (٢٧) .

هكذا نكشف فى وضوح أكبر طبيعة هذه المعرفة الجمالية ، باعتبارها مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجها . فهى لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الجاذبية التوافقية لأنها تقف موقف اللحد من الإدراك الحسى

النغمي ، وترتبط بالأشياء من أجلها هي ، لا من أجل المصلحة التي يمكن أن نحصل عليها . ويعرف بيرجسون القريحة الفلسفية بأنها « التوافق الذي تنتقل عن طريقه إلى داخلية شيء ما لنقابل فيها ما هو وحيد في بابه ، وبالتالي ما لا يمكن التعبير عنه » (٢٨) . وما هذا إلا خطوة يسيرها الفنان عادة ، والفنان كالفيلسوف « لا يطيع شيئا ولا يأمر أحدا ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع » (٢٩) وبفضل « صداقة طويلة الأمد » بينه وبين الواقع ، يتمكن من الحصول على أسرار هذا الواقع هو أيضا . أليس أثر الأعمال الفنية الجميلة هو أن يخلق لدينا الاستعداد للاستقبالية ؟ إن هدف الفن هو تنويم القوى الشعلة ، أو بالأحرى القوى المقاومة في شخصيتنا ، والوصول بنا هكذا إلى حالة من اليقظة الكاملة التي نحقق فيها الفكرة التي تقترح علينا ، والتي يجرى فيها التوافق بيننا وبين العاطفة المهيمنة (٣٠) . هذا توافق معنوي ولا شك يبنى قطعا على توافق جسدي ملموس ، إذ أن الوزن النغمي الذي يفرض على الجسد ، في جميع الفنون ، وحتى في التصوير والنحت والبناء ، يلعب دورا رئيسيا . وحيث إن « قدرتنا على الإدراك الحسي تجد نفسها وقد أخذت يورجها هذا النوع من التناسق ، فما من شيء يستطيع أن يوقف انطلاق الحساسية . على أن هذا التناسق لا ينتظر أبدا غير سقوط العقبة لكي تتحرك مشاعره توافقيا (٣٠) » .

والتوافق معناه تقبل الإنسان بكل كيانه للهزة الآتية من أعماق الأشياء . بحيث نقول إنه عندما يبدأ أي عمل فني عظيم توجد الحركة المشاعرية عند نقطة البدء هذه . لكن عن أي نوع من المشاعر نتحدث ؟ قطعا لا نقصد هنا المشاعر العامة التي تبحث القلقلة إلى النفس لأنها تحدث تبعا لرؤية الإنسان لصورة ما ، أو لتفكيره في فكرة ما يكون من السهل تسميتها ووضعها

(*) الملاحظات المباشرة من ١١ وقد سبق لنا أن أوردنا هذا النص بعدد الشعر ولكن من إيراد تصويبات ذات أهمية .

في تصنيف معين . أما الشاعر التي قصدها فهي تختلف تماما عن تلك لأنها هي التي يتم كشفها واكتشافها من واقع أصل إبداعات الفن، كما يتم اكتشاف أشياء عدة من واقع أصل الفكر الفلسفي والأخلاقي والعلمي . إنها إذاً مشاعر لا تحرك النفس في جزئها السطحي ، بل هي التي ترفع الأصاقي ذاتها من جذورها . إنها نوع بعيد عن أن يكون أصله تمثيلا مصورا ملموسا ، لأنها تسبق كل تمثيل ، وتقبل هذا لأنها هي بذاتها « مليئة بالتمثيلات التي تتشكل بالمعنى المعروف .. بل مليئة بتشكيلات - تستخلصها أو تستطيع استخلاصها من مادتها وعن طريق تقديم عضوى (٣١) إن أى شخص حاول أن يحرب نفسه في الكتابة الأدبية يمارس تجربة هذه المشاعر فوق العقلية ، « التي كان يعتقد أنها غير قابلة للتعبير ثم أرادت أن تعبر هي عن نفسها (٣٢) - ولصالح وجدان وتحقيق الانتماء بين الفكرة وموضوعها ، يكون هذا الشخص « قد انتقل فجأة إلى شيء يظهر له في آن واحد ، واحدا ووحيدا ، شيء يعمل بعد ذلك على أن يستعرض نفسه كيفما كان على شكل مفاهيم عديدة . وشائعة أصاغ مقدمات في الألفاظ .. هكذا تتولد المشاعر من الاتصال الوثيق بالمعطيات الداخلية والخارجية .. وتصبح عاطفة « وحيدة في نوعها ، تقفز في نفس الشاعر .. وفيها فقط قبل أن تهز قوسنا نحن .. إنها هي التي يخرج منها العمل الفني .. ولم تكن إلا مهلبا ضروريا للإبداع ، (٣٣) .

إن الشيء الذي يسمى « إلهاما » لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأشكال .. إنها نفس تريد أن تجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها .. وهي هي التي يرجع إليها دائما خلال تنفيذه للعمل الفني . أى شيء يمكن أن يكون ذا بناء مشيد ، أى شيء يمكن أن يكون أكثر مهارة في التشييد من إحدى سيمفونيات بيتهوفن ؟ غير أن الموسيقى كان يصعد ، خلال قيامه بالترتيب

وإعادة الترتيب والاختيار - وهو يفعل هذا على المستوى العقلي - .. كان يصمد نحو نقطة تقع خارج نطاق هذا المستوى العقلي ، لبحث فيها عن قبول أو رفض ، عن اتجاه أو إلهام : وفي هذه النقطة توجد عاطفة لا تنقسم ، عاطفة كان العقل المفكر يعاونها بلا شك على التعبير تعبيراً واضحاً بالموسيقى ، لكنها عاطفة أشد قوة وحياة من الموسيقى ومن العقل المفكر نفسها. وكان على الفنان ، كلما أراد الرجوع إليها ، أن يقوم بجهد يشبه ذلك الذي تقوم به العين عندما تميد نجماً إلى الظهور بعد أن يكون قد دخل لتوه في ظلام الليل ، (٣٤) . ألا يتعين على الهاوى أيضاً أن يقوم بمثل هذا الجهد ؟ ليس فهم العمل الفني حقاً هو العثور على العاطفة الأصلية ، وهي منبعه واللبنة فاضلة ينساب منها ، العثور عليها فيما وراء الألفاظ والأنام والالوان والخطوط . عندما ننظر إلى لوحة صورها ليوناردو دافنشي : ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه في هذه اللوحة تصمد نحو مركز حقيقي يقع خلف اللوحة ؟ يكشف لجأة ذلك السر الذي لن تنتهي من قراءته وقد اجتمع في كلمة واحدة . لن تنتهي من قراءته جملة جملة في هذا الوجه المليء بالألفاظ ؟ إن المصور قد وضع نفسه في هذا المركز . وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير ، وقد تركزت هذه الرؤية في تلك النقطة ، إذ هو يفعل ذلك ، يعثر على النموذج الذي كان موجوداً تحت بصره ، خطأ بعد خط ، (٣٥) .

على أن التعبير عن المعرفة النقية التي تظهر واضحة كالنهار في هذه اللحظة الإيجازية التي تتحرك فيها العاطفة ليس بالأمر الهين ، نظراً لأن عادات الإدراك الحسي والإطارات الشكلية التي نصب فيها الأفكار المعروفة واللغة تعوق حركتها هذه . فالشاعر الذي يدعى ، مثلاً ، وصف حركة نفسه تحوّل الكلمات أكثر مما يتخذه . ذلك أن الكلمة يطارها الخارجي المعروف ، للكلمة الجلفة التي تحترق ما هو ثابت ، شائع ، وبالتالي ما هو غير

شخصى فى انطباعات الإنسانية ... هذه الكلمة تدوس بأقدامها الانطباعات الرقيقة ، قصيرة الأمد ، التى يتصف بها ضميرنا الفردى ، (٣٦) إذ كيف يعبر عما يراه أو يشعر به وحده بالفاظ يستخدمها الناس جميعا ؟ لقد كان عليه إذا أن ينقش كلماته وأن يخلق أفكاره ، لكن لن يسمح له هذا بنقل ما يريد إلى الغير ، وبالتالي لن يسمح له بالكتابة . ومع ذلك فإن الأديب يحاول تحقيق ما لا يقبل التحقق . إنه يذهب باحثا عن العاطفة البسيطة ، عن الشكل الذى يمكنه من خلق مادته هو ، ويتعامل مع ذلك الشكل لينقل إلى حيث يقابل أفكارا كانت قائمة أصلا ، وكلمات موجودة فعلا ، ووقائع اجتماعية معروفة ، (٣٧) . وهكذا يستخرج من العاطفة والشكل والمادة إمكانيات جديدة تنأتى عن طريق الكيفية التى يعاملها بها ويفرضها عليها ، وعن طريق الترتيبات النجمية التى يخفضها لها ، ولا بد له حين يفعل ذلك من أن يقسو على الكلمات ، . ويستخرج بالقوة معناها ومفزاها وما من طريقة أخرى لدى الشاعر تمكنه من تخلى حدود اللغة ، ومن تنسيق لغته هو ، ومن النجاح إن تمكن من الوصول إلى تلك الطريقة .

أهمراضات يسيير

تقابل آراء بيرجسون فى غالب الأحيان والتحليلات التى قننا بها إلى هذه اللحظة . ولكن لا ينبغي أن ننسى التحفظات التى رأينا أن غائى بها كما فعائنا فى الفصل الخامس بالموسيقى . وصحيح أن هذه المناوشات لا تزيد على كونها لعبة أطفال إزاء النقد الأساسى الذى يثيره علم الجلال كما يراه بيرجسون : فالنن لا يمكن أن يكون فى جوهره رؤية — كما يقول بهذا مؤلف « المعطيات المباشرة » — بل هو قبل كل شىء خلق . ولقد كانت هذه هى الفكرة المستترة التى سبق أن عبر عنها هنرى ديلاكروا ، وهى نفس الفكرة التى قال بها حديثنا الأستاذ بايير من حيث التنفيذ الدقيق .

أما عن مالرو فإنه يبدو كما لو كان نوعاً من « بيرجسون في اتجاه مضاد » .
على أنه وإن لم يكن قد هاجم بيرجسون بالذات على قدر علنا فإن هذا التضاد
بينهما يتضح على الأقل بما يقول به شارحوه :

إن القول الأول الذي يسرد في هذه الناحية المؤكدة هو أن الفنان
لا يعيد تصور الحقيقة كما هي ، ولا ينقل النموذج كما هو . لكننا نتساءل :
ما تكون الفائدة من كونه يرى أحسن من الآخرين ما لا يبحث عنه ليقبله ؟
ليس الأمر أمر معرفة الطبيعة أو التعريف بها ، بل هو صنع لوحة أو تمثال
أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية لها كيائها وبريرها الخاص . ويقول لنا
مالرو إن « الشرفة القرمزية في لوحة ، البار الصغير في ملهى الفولى بيرجير
والتي صورها مانيه ، عبارة عن بقعة من الألوان ، مادتها هي المادة
التصويرية ، لا للمادة المثلة في الطبيعة » (٢٨) . وعندما صور الفنان جوجان
لوحة « الحصان الأبيض » لم يكن هذا الحصان أبيض ، بل إنه يرتوى وقد
وقف إلى جانب حصان أحر في مستنقع بنفسجي يحفه طريق لونه بنفسجي
فاتح إن مانيه وجوجان لا يخضعان في هاتين اللوحتين لرويتهما ، بل إنهما
يخضعان للمتطلبات التشكيلية . ونفس الشيء نقوله في الفن الأدبي . إذ عندما
يصبح فاليري في ديوان الجبانة البحرية قائلاً :

أيتها الكلبة الرائعة ، أبعدى عابد الصنم

عندما يقول فاليري هذا ، لا نستطيع القول بأن هذا البيت يرجع في
شيء إلى انطباع شعر به فاليري وقد ارتد إليه في انتعاشه الأولي ، فما حدث
في لحظة من اللحظات إن كان البحر المتوسط في نظر الشاعر كلبة
تحرس قبوراً يزورها أحد هواة الصور الرمزية ، (٣٩) .

لا نتحدث إذاً عن تكشف العالم عندما يكون الأمر أمر خلق عالم
آخر ، أو إن صرح القول أمر عالم أعلى لا علاقة تذكر بينهما ذلك الذي يقع

تحت الحواس يقول ماير : « إن للفن حقائقه ، بعيدة عن الواقع الذى تكشفه البديهة ، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية ، وجوهره العمل ، فإن كان الفنان يبق وقد تعود الواقع ، فذلك بالقدر الذى يبين به الفن أن هناك فى الأمر مادة وإنسانا يعمل . وهكذا يعطى الفنان لنفسه حق قيادتنا بعيداً عما هو قائم . ومهمته هى إنكار الواقع بقصد إعادة بنائه ، (٤٠) . هكذا تصبح فائدة الشخصيات الأسطورية أن تمكننا من أن نفهم أن الفن « يتجه بطبيعته نحو عالم آخر . . والأسطورة ، كالفن ، تدخل فى نطاق الفعل ، وهى تعنى أن الفن يظل مقبياً فى مكان ما هو خيالى » (٤١) .

على أن العالم الخيالى للفنان ليس أراً من آثار وظيفة معينة للرؤية، ولكنه من آثار أسلوب معين — هكذا يرى مالرو. فلم يكن جوجان يرى الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا سيزان كأنها أحجام، ولا فان جوخ كأنها حديد مزخرف، (٤٢)، بل إنهم اخترعوا أسلوباً، وهذا الأسلوب وحده يحدد معالم عالم ما هل تظن أن المصور الانطباعى كان يكتشف الطبيعة لأنه كان يخرج من قاعة التصوير إلى خارجها؟ أبداً . . إنه كان بالآخرى يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والنغمة . . أى الأسلوب . فالمنظر الطيى عند زينوار مثلاً وسيلة تحسب يقتبس منها على أكثر تقدير العناصر التى يخلق منها عالمه ، وكانت رؤيته هى نفسها صنع عالم ينشئ فى قرارة نفسه ، ويلتمس إليه هذا الأزرق العميق الذى كان يستعيره من الأفق العريض ، صنع عالم أكثر منه طريقة ما ينظر بها إلى البحر (٤٣) . وهذا يعنى « أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفن الحديث هو الأشياء التى نراها من خلال الطبيعة الخاصة بنا ، لأن من الخطأ أن يكون طريقة يتبعها البصر ، (٤٤) فلا تبحث فيه عما قد يسمى نقاء النظرة ، لأنه عملية ضوئية لأسلوب معين . وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لا ينظره تعبيره هو عن العالم ، (٤٥) ، وبذا فلن يكون الإبصار هو الذى يحدد الأسلوب ، بل إن العكس هو الصحيح ،

بمعنى وأن إبداع الفنان يكون رهن إشارة أسلوبه ، لا أن أسلوبه في خدمة إبداعه ، (٤٦) .

فكل فن ، إجمالاً اصطناع ، لا ينبغي أن نطلب إليه مهادة إدراك حسي مباشر للأشياء ، في حين أن وظيفته تنظيم . نظر لا تكاد تكون الأشياء فيه شيئاً ، وهو يتضمن عملاً يقوم به «رجل - مغناطيس» ، يستخدم وسائل الفرض منها جذب الناظر والمستمع إلى شأكه . فالمصور والموسيقى يلجآن إلى طريقة خاصة يستخدمان إمكانياتها لأقصى حد مستطاع ، لكنهما لا يدعيان بأي حال من الأحوال بأهما ينقلان الواقع نقلاً وحتى الشاهر حين يمر على الانطباعات الدقيقة الهاربة للضمير ، لا يفعل هذا إلا بمساعدة وسائله هو ، فإن هو تغلب مع الكلمات ، أو عمل على معاملتها بالقوة ، فليس ذلك بقصد تطهير النص الذي يكتبه شعراً من جميع الوسائل التقليدية المعروفة بقصد فرض تقاليد جديدة هي تقاليد فنه هو ، (٤٧) . هذه وجهة نظر سبق أن حددنا ودافع عنها بقوة الأستاذ باير ، حيث قال : « إن الفن قبل كل شيء سحر . . وتنفجر أعمال السراب في كل عمل فني تصويري . إنه عمل ساحر ، ملء بالغرائب والمعجزات ، وما من شك أننا نجد فيه انعكاساً للحقيقة ويراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقاً لها ، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا من خداع . . والأمر أمر إنشاء مظهر مطلق » ، (٤٨) .

وبعد مدة ، يعود الأستاذ باير إلى هذه الفكرة فيضيف قوله : « إن العمل الفني يتقدم لنا على هيئة تجميع الأنوار التي يتركها خيال الشاعر البناء . وهذه هي حقيقته الجمالية . . وحقيقته بالضبط هي مظهره ، وكل عمل فني مظهر . . وظاهرة (٤٩) . إنه لعبة حاو ، وسراب بهارة ، وخداع عجب ، وكذبة جميلة . . وحيث إنه كذلك ، كيف يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى حقيقة ما في ذاتها ؟

إذا لم يكن للفن إذن مذهب وهدف ينحصران في معرفة الأشياء معرفة دقيقة، فإن البعض يرى أن سيكولوجية صحيحة للإدراك الحسى تكفى لإقناعك بهذا. إن بيرجسون يجهد نفسه عبثاً لتتقنه الرؤية تنقية شديدة تصل إلى حد استئصال كل عامل ذاتي منها. لكن الحقيقة أن الإدراك الحسى النقى الخالص غير موجود، والإدراك الحسى كما ذكرنا، متفيع في هذا مع هنرى ديلاكروا، يعنى البناء. وأن تدرك حسياً شيئاً موجوداً أمر يتضمن اختيارك لهذا الشيء وقرار تتخذه بذلك. ونحن ننمى للشيء قيمة الواقعية بالرجوع إلى طريقة معينة نتبعها نحن، وبالاندماج في عالم ما، (٥٠) هذا قانون لا يمكن أن يتخلص منه الإدراك الجمالى، حتى إذا أراد الفن أن يكون على أكر قدر من الواقعية. وإن تصور الخطوط المحددة للنموذج بكل ما يمكنك من إخلاص ودقة وتشدد أمر لا يمكنك عمله إلا إذا شيدت بنفسك الوضع المميز للشيء، وإذا اخترعت للشخصية أو الشيء ونظمت الصورة في إجمالها مع إعطاء أهمية معقولة لكل تفصيل فيها، (٥١) والثالية، إذ تفكر فيها من هذه الزاوية لا تقل خطأ عن الواقعية، فالفنان لا يكتفى بتقليد مثل أعلى، أو جوهر مخفى خلف المظاهر، كما أنه لا ينقل المظاهر تماماً، «فالشجرة التى يصورها المصور ليست كما أرادها شوبنهاور تلك الشجرة التى تعيش خارج الزمان والمكان، والى لا توجد بينها وبين هذه الدنيا علاقة ما، بل إنها الإدراك البصرى لوجود ملبوس إلى ما لا نهاية، يبينه الفنان ابتداء من قريحة ما. . . فليست إذاً هناك شجرة بالمعنى الحقيقى، بل الموجود هو ترددات الحساسية كلها تبعاً لما تشير إليه الطبيعة وتقدمه، إشارات تكون بمثابة دعوة لحركة تتحرك بناء عليها المزايا المميزة للشجرة، أكثر منها تلك المزايا نفسها. ولن تكون هناك إذاً معطيات ما، بل إن هناك خلفاً يتم طبقاً لموضوع معين. وبالاختصار فإنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤية الفنان نفسه. وما رؤية الفنان هذه فى ذاتها إلا العمل الفنى، (٥٢).

ومن وجهة النظر هذه لا يمكن للحاسة الشخصية الذاتية للفنان أن تتمتع بأى امتياز ، فنحن لا نصل إلى مادة النفس بنسبة مباشرة أكثر من وصولنا إلى مادة الأشياء ، إذ أنه ، لابد من مسافة معينة لكل رؤية ، بل ونجرب أن نقول . . . لابد من مسافة معينة لكل اتصال تلاصق ، (٥٣) وبالتالي فأننا لا نستطيع مهما يكن الجهد المبذول أن أتقابل وكيان العمق، وكل تفكير أقوم به يفترض وجود « انفصال بين العارف والمعروف » ، لدرجة يصبح معها التقابل المطلق بينهما هو عينه القضاء على التفكير نفسه . فالعلاقة بين « الأنا والآنا » ، كالعلاقة بين الآنا والأشياء هي إذن « علاقة خطيرة » ، أكثر منها « الدمج تصوف » ، (٥٤) لهذا لا يمكن للزمن الذاتي للفنان أن ينفش كما هو زمن عمله الفني (٥٥) ، فزمن العمل الفني « ينتظم طبقا لمراحل أخرى . . وهذا الزمن التأملي يقضى على الزمنية السطحية .. بحيث يصبح المشيد مطابقا للباشرة دون أن تتمكن من فصله عنها . » والملاحظ هنا أننا لا نعرف فنونا زمنية ، ونحن لا نعرف أصلا « إلافنون الوزن » (٥٦) ، والوزن لا يلتصق بما يعيشه الضمير التفكيرى ، وهو ليس تلك « الديناميكية الإنسانية » (كما اعتقد بيرجسون) التي تمكننا وحدها من أن نلصق الواقع ، بل هو « نظام غير مستمر ، وتتابع ضربات ولا يوجد إلا في العلاقات التي يساندها هذا التتابع » ، (٥٧) « ودعوة نفس الشيء تحب ما يفعله الآخر » (٥٨) . ومن هنا فإننا إذا أدركنا وحس الديومة ، في إطار الوزن ، لوجدنا أنه لم يعد مباشراً . . ويتج عن هذا أنه « يفضل رعاية الفنان ، يعدل وزن العمل الفني أحلاما لن تكون أحلامه هو » ، (٥٩) وحتى الموسيقى نفسها التي يتصورها البعض كأنها تمتدق نبضات الديومة بأقرب ما يمكن أن يكون القرب « لا تستطيع دون وساطة زمن محدد الأسلوب أن تمسك بأوزان معينة من الحياة بصفتها قانونا يعيشه الفرد » ، (٦٠) .

لما من شيء أشد غرابة من هذا الإدراك الحسى النشط ، الإبداعى غرابة

وبعدا عن وسيلة الكشف الطبي المباشر ، (٦١) هذه . . . التي يدعو لها بير جسون . وما من شيء كذلك أبعد من هذا التوافق الذي يصنع الاندماج بين الشخص المدرك والشيء المدرك ؛ ذلك أنه — كما يؤكد الأستاذ بايير — يتضح أن حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية ، وهو حدس لا يمكن أن يلبس الأشياء ذاتها ، بل لأنه يتكون من « تجريد موجه » وتحليل يتم في صفات ومزايا . وهكذا يقوم العمل الفني بإذابة الموضوع ، فقصده نموذجة الأصل لتحل محله مجموعة مشكلة عضوية من علاقات ، (٦٢) . وما الفن إلا « هذا العالم الرفيع المكون من علاقات » ، (٦٣) ، ولون ما نزل به عن باقي الألوان لن يكون جميلا مهما يكن تقاوته ؛ إذ لابد له لكي يغنى أن يجاور لونا آخر ، هكذا الأمر بالنسبة لهذه النقطة البيضاء ، الأكثر يابضا من يابض أقل درجة في البياض « التي نجدها في كتاب « الفيليب » ، فالجمال في عينى هو هذه العلاقة نفسها ، وهو موجود قبل وجود أى عمل فني أسمى . هكذا لا يمكن أن تكون الحاسة لدى الفنان بالذات مجرد أداة تسجيل بل هي « عضو مقارنة » ، (٦٤) وقبل أن يكون المنظر قد ظهر على اللوحة ، تكون عين الفنان قد نظرت من خلاله واستخلصت بشكل جزئى أمام الطبيعة نفسها ، اللوحة العامة مما فيها من بروز وتجميع وعودة وحساب متزن للكتل المكونة له ، وتلك الخطوط الحارة أو الباردة ، وذلك التناقض المتوازن بين القيم ، وهذه الوحدة المكونة للعضو ، وهذا الربط بين العناصر الواضحة ، وذلك التسلسل في الظلام ، وتقسيم الانعكاسات والمتوازيات . . . وهنا يدخل العقل المفكر نفسه في التجربة وهو الذى يبين على المقارنات (٦٥) .

لا شك أن الإدراك الحسى لدى الفنان يتميز عن الإدراك العادى . ولقد قدم لنا الأستاذ بايير الدليل على ذلك . وما رويؤ من هذا أيضا حيث يقول : إن النظرة اللامبالية التي يلقيها الرجل العادى على الفن ترتبط بما يفعل

أو يريد أن يفعل» (٦٦) . وهكذا نجد صياد السمك الصيني ، الذي لا يعرف فن التصوير لا يرى رسم الأمواج بأسلوب صيني ، بل يراه بصفته صياداً ، أي «بصفته رجلاً يحصل على الأسماك أو لا يحصل عليها» . ومع ذلك فإن القول بأن الإدراك الجمالي غير خاضع لنشاط عملي أمر لا يعني أن نتفق مع بيرجسون في اعتباره هذا الإدراك غير مرتبط بأي نشاط . وفي اعتقاده أن هذا الإدراك استقبالي لحسب «فرؤية الرجل غير الفنان تكون غير منتهية عندما تتعلق بمنظر إجمالي ، وقوته عندما تكون متعلقة بمنظر أخاذ ولا يمكن أن تتحدد إلا حين تكون مرتبطة بفعل ما . أما رؤية الفنان فهي تتحدد بنفس الطريقة مع فارق بسيط هو أن الفعل الذي يقوم به هو التصوير» . وعلى ذلك فإن عملية التصوير تنحصر كما نعلم في خلق أسلوب . وبالتالي فإن من غير المهم أن ننظر إلى طريقة استخدامنا للأشياء ، بل إن الأشياء نفسها تكون عديمة الأهمية . فإذا تخلص إدراك الفنان من الحاجة ، فإن هذا لا يحدث بغرض الحصول على معلومات غير هادفة عن الطبيعة . ويكون الإدراك إذاً «مشروطاً لحسب بعالم الفن» (٦٧)

لكن ما هو ذا أخطر اعتراض على ذلك: إن الخطأ الرئيسي الذي ارتكبه بيرجسون ، والذي تنفرع منه الأخطاء الأخرى كلها هو أنه يخلط بين الفلسفة وعلم الجمال أحياناً . . . يخلط بينهما بل ويجمعهما في إطار واحد . فهو يرى أن هدفهما واحد ، وأن طريقتهما واحدة ، ويستقد أن كليهما مكلف بأبعاد أفكار فوق واقعية تسرق الواقع والحقيقة ، بقصد اختراق مجال المعرفة ليصل إلى الحقيقة العارية ويفاجيء «الأصل المتحرك للأشياء» ، بوصوله إليه بلغته . فإن فهمنا الأمر على هذه الصورة ، لأصبحت الميتافيزيقا علماً يدعي إمكانه الاستغناء عن الرموز «مادمناء» لا تستطيع تمثيل الزمنية عن طريق الصور» (٦٨) .

ومهما يكن من أمر نستخلصه هو أنه إذا كان هذا هو دستور الميتافيزيقا ، فإن

دستور الفن يختلف عن ذلك ، لأن الفن لا يعيش إلا بالصور وبالرموز ، فهو لا يكتفى لحسب بأن يقبل في تطوره قيام مدارس النكر والأساليب والأذواق التي تقوم بالوساطة » (٦٩) ، بل إن كل عمل فني ينجم عنه عبارة عن تمثيل لشيء لا يتميز عن طريق تمثيله . ولقد كرر لنا فوسيون ألف مرة أن المعنى في الفن هو الشكل بعينه . ونحن نقول مستخدمين طريق التبادلية، إن المعبر عنه في الفن يتجسد تجسيدا بالتعبير نفسه ، وإن الهدف فيه لا ينفصل عن الوسائل ، وإن الهدف لا يمكن أن يكون شيئا آخر غير الإنتاج المنظم لهذه الوسائل ومن هنا كانت أدوات الفن هي التي تجعل من الفنان أسيرا لها . . وما يسمى « ستار الكلمات » الذي يتحدث عنه الفيلسوف هو الذي يصنع طبيعة الفن كلها في الحقيقة . فالفن يتضح لنا في هدفه ، ويضع جماله بالذات في نسج لغته . . ومن المحال أن نعد هذا الستار . . وإن أنت مرقتة تكون قد قضيت على الفن ، (٧٠) .

إذا لم يكن بيرجسون قد كتب نظرية في علم الجمال إذا ، فذلك لأنه — كما يرى الأستاذ باير — « لم يكن بقادر على كتابتها » . وحين أخذ يبحث عنها ، وجد نفسه رغما منه أمام فلسفته هو ، (٧١) . فالحقيقة أن علم جمال ما ، ينمو في إطار حواس الإحساس التأمل لا يمكن إلا أن يفرق عاجلا أو آجلا في الميتافيزيكا ، كما تنتهي الأنهار إلى البحار . فذلك أن الميتافيزيكا تأمل بالإطلاق ، ومتى تكونت حرمت الفنون من علاقتها ، ألم يعرف بيرجسون نفسه بهذا ؟ « فإذا جاءت الحقيقة تدق أبواب ضمائرنا ، وإن نحن استطعنا الدخول إلى مجال الأشياء واتصلنا بها وبأنفسنا ، لأصبح الفن عديم الفائدة ، أو « لأصبحنا جميعا فنانين . إذ أن روحنا تهتز في هذه الحالة باستمرار مع اهتزاز الطبيعة » (٧٢) . لكن ماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك أعمال فنية ؟ وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم يعمل لينتج هذه الأعمال ؟ هذا هو الحائط الذي يرتطم به كل علم الجمال والظاهرى ، لا يبحث إلا في أن يرى وأن يعرض نفسه للرؤية ويدعى أن في إمكانه

إعادة الكشف عن العالم بدلا من تصويره فنيا ، وينسى ، أن عالم الأشكال يذوب حالما لا يفكر فيها الفضايل الجمالي ، ، وحالما يأخذ الفن في اتباع حقيقته المستقلة ذاتيا وبمجرد ، أن تصبح سعادة الفنان في الانتصار لا في الخلاص ، (٧٣) . ولقد جرب أفلوطين هذا حين أخذ يبحث عن الجمال وحين وصل إلى قمة الشهوة فترك رؤية العين و « انفصل لجأة عن الأشياء ، ليأمل في المفهوم عقلا . . ومع هذا فقد كان أفلوطين صوفيا متصوفا . . ويرسون الذي ين له بالكثير ، مثله في هذا ، ومن هنا كانت كارثة الفرق التي قصت على علم الجمال عنده . انظر إذا واسكت ، فما إن يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية ، حتى يقضى على الفن (٧٤) .

هكذا يكون توجيه علم الجمال في طريق الواقع معناه ، خطأ في دخول العالم الذي تريد أن تعيش فيه . إتنا تقترب هنا من حقيقة المشكلة ، فالامر هو أن نعرف لمن تكون الأولوية ، القيمة أم للوجود . . لمبحث القيم أم لمبحث الوجود . . للإنسان أم للطبيعة . ومهما يكن المذهب الذي يخلفه بيرجسون لنفسه عن الواقع ، فإنه — أي بيرجسون — يظل في مجموعه من أنصار مذهب « الجوهرية » ، لأن جهده التفكيرى يرمى إلى معرفة الأشياء كما هي عن طريق التأمل الجمالى أو عن طريق القرينة الفلسفية . لكن ماذا تكون « القيمة » داخل هذه النظرية ؟ يرى الأستاذ باير أنها تخفى ، إذ يقول « إن كل المستويات المسلسلة تسلسلا طبقيًا تلغى نفسها بنفسها ، وللإدراك الخالص قيمة إدراك خالص آخر . . ومع هذا فالفن ينتقى ويفضل ويقارن ويرفع هذا الشيء لا ذاك » . وإذا كان الفن يمنح الخلود للخطأ ، كذلك لأنه رأى أنها تستحق الخلود ، وهو وسيلة « لإعلاء الشيء الذى ينتقيه » . مثال ذلك أن جمال بطل المسرحية المأساة لا يأتى كما يفترض بيرجسون من أنه يجلب في وضع النهار مشاعر دافعة ترقد في

أعماق كل منا ، بل إنه يأتي من أنه يجسد قيما تتعلق وترتبط بها حماسى وأهدافى لما حرمته ، (٧٥) .

وبالاختصار فإن الفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود، (٧٦) لأن الكائن هو الشيء المعطى ، فى حين أن القيمة هى الشيء المبدع وإذا كان علينا أن نكتشفها فإنه ليس علينا أن نصنعها مادامت قائمة ، فإذا ماتم امتصاص القيمة فى الوجود ، وإذا ما تطابقت القيمة مع الموجود ، ذاب الفن فى التصوفية ، واستقال الإنسان أمام الطبيعة وتنازل عن حقوقه . وهكذا يكون المغزى النهائى للفن إذن هو أن الإنسانية تؤكد وجودها فيه بصفته خالقة للقيم . ولقد سبق أن اقترح هـ . ديلاكروا هذا فقال : « إن العمل الفنى ، شأنه شأن الفعل المعنوى أو الأخلاقى ، ترجمة واضحة لحركة العقل واتجاهه نحو سيادته ونحو اكتماله ، وهو يتمتع بقيمة لأنه ينبع منه ، (٧٧) . ويعود الأستاذ باير بقوة إلى هذا فيقول « إن حركة إنسانية تسكن عالم الفن ، وإن صبح النعيم ، هى عبارة عن صعود روحى دؤوب للنوع ، (٧٨) ، ألا يمكن أن نعتقد أننا نسمع فى هذا قولاً صادراً عن مالرو ؟

نقد النقد

قد يصل الأمر بمثل هذا التحقيق فى آراء بيرجسون إلى القضاء عليها لأنه — أى ذلك التحقيق — قاس لدرجة كبيرة . لكننا مستعدون وما زلنا أن نبعث الحريق فى نظريات بيرجسون . ليست الحقيقة العميقة ، أو على الأقل ليست وحدها هى ذلك التطور المادى الذى لا يفتأ هذا الفيلسوف أن يعود إليه . إن نظريته فى البديهية وفى الإدراكية لا يمكن أن تقبل دون قيود ، ومع كل فإن كل ما يقال عن وحول علم الجمال البيرجسونى لا يمكن

أن يمت إلينا الرضا . فالعمل الفني ليس بمثابة مظهر ، فقط ، بل إن له سمكا وكثافة وجودية . ويقدم لنا شيئا لنعرفه ، وتدل على هذا تجربة الهواة الذين لا يملكون العلم حقه ، إلى جانب ما يصرح به الشعراء والفنانون عادة .

لنبدأ أولا باستبعاد بعض أنواع النقد التي لا يصحبها تبرير كاف . يقال إن «هدف الميതافيزيقا هو الوضوح الخالص ، لا الفن . هذا هو اللا منطق الذي يدين به بيرجسون» (٧٩) والحقيقة أنه ليس من المؤكد أن بيرجسون مذنب في حق المنطق ، فكتابات متباعدة لحد كبير ، فالبدئية الفلسفية نفسها — إن نحن صدقناه — عبارة عن «حركة فكر» أكثر منها رؤية تحمل معها وضوحها المؤكد ، وهي أكثر من هذا أيضا عبارة عن اتجاه حركة (٨٠) . إنه على أية حال لم يدع يوما بأن الفن يستطيع الاستغناء عن الرموز ، بل إنه قال أيضا بعكس ذلك : «إن البدئية الفلسفية ، بعد أن تكون قد اتجهت في اتجاه البدئية الفنية ، تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ، وتضطرب بالحيرة قبل أن تفرق على شكل صور ، في حين أن الفن يعتمد على الصور» (٨١) .

إننا لا نرى أن مثل هذا الرأي من شأنه أن يعرض الفن للخطر وأن يزعج به في الميതافيزيقا . لأنه إذا كان بيرجسون يرى «أنه إما أن يكون الفن عديم الفائدة ، وإما أن نكون جميعا فنانيين ، وذلك بفرض أننا نعرف كل الأشياء مباشرة وبالنظام ، فإن هذا الغرض لا يمكن أن يتحقق ، وهو يعرف هذا جيدا . ويصرح الأستاذ باير بقوله : «إن الفن يتميز ، بطاقة خاصة تسمح بالتجسيد ، وحتى الظلام الذي يغيم على الوسائل الفنية للتنفيذ ، هي التي تصنع التماسك القائم بذاته للفنون» (٨٢) . هذا صحيح جدا لكن لا يلوح أن بيرجسون قد أنكر ذلك .

ومن الأمور التي لا يمكن إفراها أيضا ذلك الاتهام الموجه لمؤلف

الطور الإبداعي ، من حيث إنه لم يقدر قيمة الخلق الإبداعي لصالح الرؤية ، في مجال علم الجمال . ولقد توقع بيرجسون هذا النقد ورد عليه مقدما ، فقال : هل يقال إن الفنانين لا يرون بل إنهم يدعون ؟ هذا حق ، لكن إذا كان الأمر هكذا فحسب ، فلم نقول عن بعض الأعمال الفنية إنها واقعية ؟ (٨٢) . سؤال شائك ، ذلك الذي يتعلق بالواقع في الفن . لكن بيرجسون لا يجد له جلا في الإطار المثالي الذي يتحدث فيه الأستاذ باير .

واقعية العمل الفني في نظره ليست مستقلة استقلالاً كاملاً . وهي لا توجد في التماسك الداخلي للعمل الفني وحده ، بل كذلك في العلاقة المضبوطة التي تقيمها الأجزاء مع الكل ، وهي تتضمن إشارة للطبيعة باعتبارها نموذجاً ونغزنا للجمال لا ينضب معينه . ولدنيا عمل فني أغنى بكثير جلا من دنيا أكبر الفنانين ، ومع هذا فإن أكبر الفنانين ليس بأقل قدرة على الخلق بكل ما في هذه الكلمة من قوة ، فهو يضيف فعلا إلى الطبيعة أشياء جديدة وبفضله يأتي إلى الدنيا شيء جديد غير منتظر . لهذا فنحن نقهى بأن نجد من الواضح أن الفنان يخلق المحتمل في نفس الوقت الذي يخلق فيه الواقع وذلك عندما ينفذ عمله الفني ، (٨٤) . كيف إذاً والحال هكذا أن يقال عن بيرجسون « إن الأعمال الفنية بالنسبة له معطاة — وهي الطبيعة لا يبقى منها إلا أن نكشف عن نواحيها المتحركة — وهذا ما يتميز به الفنان . وكل ما يجعل من الفن خلقا يفوته إدراكه ، (٨٥) .

ومن المؤكد أن بيرجسون يفضل من الأساليب ما يسميه أسلوب الرشاقة ، ويعتبر الفن « كالرشاقة ، وسيلة للإغراء . وهو في هذا يدين لعصره وثقافته ولأستاذه رافيسون . لكن « ليس بالإغراء تبهرنا مصورات « الموزاييك » التي قدمها رافين ، ولا العالم الجهنمي الذي قدمه جوياء ، (٨٦) . اعترض ذو مدى تافه . . . إذ ما هو الإغراء وما هو الإبهار في الواقع

الهم إلا أنهم ما جئسان من نوع واحد ؟ إن لوحة «موزاييك» لرافين لا تجذبنا بنفس الطريقة التي تجذبنا بها لوحة «أيدواينو» ، ولكنها تجذبنا بنفس درجة الثانية . هكذا يصبح تحليل العاطفة الجمالية كما يقدمه بيرجسون مقبولا في جوهره . وليس من الخطأ أن ندرك من خلاله وجود حواس عضوية تتعلق بالحركة وبالارتياح وبالحيوية - ويقال إن هذا غير صحيح في أعمال جويا وجريكو ورامبرانت ، وإذا كانت الكاتدرائية القوطية لا توحى لنا بالدفة العليا فإن الكنيسة الرومانية «تجندنا» (٨٧) لكن أعتقد أن في هذا مبالغة ، فالأسلوبان القوطي والروماني يخضعاننا لوزن ما ، ولو أنه في كليهما يختلف عن الآخر . وهل يمكن أن نتحكم على لوحات جويا وجريكو ورامبرانت بأنها جميلة إن هي لم تقدم لنا شعورا لطيفا رغم فعل «الصدمة» التي توحى بها . وإن هي لم تبعث فينا لذة حين ننظر إليها ؟ هناك ولا شك لذة ولذة . . أنواع مختلفة منها . كما أن هناك أنواعا مختلفة من الانفعالات ، وأعتقد أن بيرجسون قد أخطأ حين قال إن اهتزازات الروح ترجع إلى أي خلق فني . « وهل يمكن أن يقال نفس الشيء عن الكتابة الموسيقية الضيقة المنتظمة الشديدة التي قدمها باخ ؟ (٨٨) . لم لا ؟ الأمر كما نذكر أمر انفعال عقلي خالص ، بل وانفعال فوق العقلي . . ففي أي شيء يختلف هذا الانفعال عن عبقرية باخ ؟

مع هذا ، فإنه يكفي دقاغا عن بيرجسون . ولناخذ المعركة لحسانا ونعد إلى قلب المشكلة . أن يكون الفنان المصور شيئا آخر غير المصور الفوتوغرافي أمر نعرفه تماما ، فالنموذج لا يعود إلى الظهور على اللوحة ، كما يعود الرسم المشكل من الواقع . والعمل الفني لا يمكن أن يكون قطعة قماش لحسب ، (٨٩) .

لكن ماذا يمكن أن نستنبط من هذا ؟ هو ببساطة ما نعرفه من

أن ليس هدف الفن أن يمثل مظاهر الأشياء ونواحيها العادية السطحية . فإذا ابتعد الفنان عن مصاحبة هذه المظاهر السطحية ، وغير أشكال الأشياء ، بل إنه إذا تخلص من كل عقلية مباشرة لمسيره أمامه ، فإن هذا السلوك يعنى ، لا أنه يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكلى فقط ، بل كذلك أنه يعبر عن حقيقة أعمق يكون قد أدركها في مجال خارج عنه أو في داخل قرارة نفسه . والفن — عدا عصور الانهيار — كان دائماً يهدف نحو حقيقة مصاغة في لغة الحواس ، بل إنه يتخطى حقيقة الحواس ، وتطور فن التصوير الحديث لا يناقض ذلك ، وهو يتميز بالرغبة في التعبير المباشر عن عالم أكثر واقعية ، عالم متداخل في الكون وفي الفنان ، عالم هو في آن واحد وبلا انفصال محسوس وروحي . . . يعبر عن هذا العالم دون الالتفاف حول التمثيل النقلي ، ويعبر عنه أكثر مما ينكر العالم الخارجى . لذا لا يهم أن نتعرف الشيء الأصلى أو لا نتعرف . ولا يهم أيضاً ألا يكون الحصان الأبيض ، الذى صوره جوجان أبيض ، أو أنه يرتوى بالقرب من حصان أحمر . فالحقيقة المقدسة ، كما يقول كلوديل (٩٠) حقيقة — نهم من خلال المجال الداخلى ، للمصور كما يقول رودلف ، ولذا فهى تثبت وجودها أحسن مما تثبت نسخة واقعية جافة . ويقول الأستاذ باير إنه إذا كان للفن مذهب فإن هذا المذهب لن يكون شيئاً آخر غير فلسفة نجاح العمل الفنى (٩١) . نعم - و - لا - لأنه : ألا يمكن أن يكون الفن إلى جانب هذا فلسفة على أكبر درجة من الإخلاص ؟

والفنان — كما يقول الأستاذ باير أيضاً — ولا يذكر في أن يعرض علينا شيئاً ، لكن هذا الشيء ذاته يكاد يرى ، (٩٢) . أظن أن في هذا مبالغة واضحة ، فكم من المثاليين والمصورين والأدباء القصصيين والشعراء قد كرروا بألف طريقة تلك الفكرة التى قال بها فلوير : « افقأ عينيك وأنت تنظر ماويلا ، لاشك أن النظر طويلاً لا يكتفى ، فالنظرة ذاتها ليست عملاً

فنيا . لكن لابد من أن تكون النظرة نقطة البدء . وإلا فلم يبق الفنان طويلا أمام نموذجه ليدرسه ؟ إن من السخرية الادعاء بأن الانطباعيين لم يفرسوا قائم لوحاتهم وسط الطبيعة ليروها رؤية أحسن ما يمكن أن تكون الرؤية .. وما هذا الادعاء إلا لأنهم في الحقيقة اخترعوا لنا أسلوبا . والقول بأنهم مارسوا أكبر قدر من الحرية إزاء النموذج ، وبأنهم صوروا أجهل مناظرهم كاملة متكاملة داخل غرفة التصوير ، قول لا يمنع من أنهم أول الأمر قد وضعوا الزبد في عيونهم ، كما قال ربنوار . فنحن إذن لانستطيع أن نوافق على تأكيد من هذا النوع : « إن الفن يتقدم أمام الواقع وقبله ويخفيه بستار ، وذلك بكل وسائل سيره الداخلي ، وبكل قوى الإنتاج عنده » (٩٣) .

لقد كان الأستاذ باير أكثر إلحاما ، مهما يكن غرض تلك الاستمارة التي استختم فيها « المرأة » بعد كل من أفلاطون وفنشي وستندال وبروست وعلى قدر على ليست المرأة ستارا . . « امرأة محطمة ، لاتمكس إلا بعض أجزاء . » . « امرأة لا يعطى عليها إلا « منظر غير مباشر » (٩٤) بالقدر الذي نريد . لكن أي امرأة مشوهة للأشكال ؟ هذا موضوع آخر . لكن الأمر أمر نوع من المايا السحرية بالمعنى الذي يسمى فيه « بولير الشعر » سحر استدعائي ، أي سحر يسمح للأشكال الملبوسة أن تظهر في الحقيقة التي لا تقع تحت حواسنا . والأستاذ باير إذ يدافع عن نفسه هو ، يضطر تماما إلى أن يعترف بهذا . فهو يقدم اعترافا يقول فيه إن الفن يمس الواقع « بومضات ، ويدخل في الموضوع « لحظة » . وإن الفن المبقرى خاصة يتعدى عن طريق « غطسة » سريعة وسائل الفن (٩٥) . وإذا سمح لنا أن نعتبر الفن المبقرى هذا بمثابة النموذج الأعلى لكل فن صحيح ، فإننا لانطلب أكثر من ذلك . ولم يكن بيرجسون نفسه يعتقد أن القرينة ، سواء أكانت فلسفية أم جمالية ، هي خبز كل يوم .

المؤكد أن الفن يتضمن الاصطناع ، وذلك بنسبة متغيرة طبعاً ، فالاصطناع في قصيدة مديح عابرة يختلف عنه في ديوان « الليالي » لموسيه ، وهو ليس بعينه في التصوير الزخرفي والتصوير المنزلى ، أولدى فيرونيز وأرديلون ريدون إذا الأمر أن نعرف هنا ما إذا كان الاصطناع في أى عمل فنى عظيم حقاً هو طريق الإخلاص للحقيقة والواقع . ألا تقاس قيمة عمل فنى ما - بقدر النجاح في التنفيذ - بالتجربة الروحية المحمل بها وبالضرورة الداخلية التى ينبع منها ، وبمخصب الرؤية التى يقدمها - وباختصار بوزنه الواقعى ؟ إن الفنان ساحر لكنه ليس حاوياً أو بهلواناً ، ولا يرمى عمله إلى ذر الرماد فى الأعين أو إلى إظهار « مظهر » واه تافه ، أو إلى تجميع علاقات لاسند لها . وإذا كان الفنان يبحث فى تنظيم « تأثيرات » فهو يفعل هذا ليقول شيئاً ، حتى وهو يحمل ما سوف يقول . هل يصح الشعر إذا مجرد لعبة لفظية ... ويصبح أى متحف تصوير نوحاً من متحف شمع ؟

ما من شك فى أن « الأنا الفئاة » ليست هى بيننا الأنا العميقة ، كما يدعى بهذا بيرجسون على الأقل . ما هى إذا ؟ إنها أحياناً « أنا » ميتافيزيقية - نحن نفر هذا - وأحياناً « أنا » مشعوذة (٩٦) . إن هذه كلمة فانت الأستاذ باير ، إني واثق من ذلك . أيمكن أن يكون رامبراندت وشاردان ودوميه وفان جوخ وسيزان مشعوذون بسبب مهارتهم الفائقة ؟ هل يمكن أن يكون جيروود وكوكتو ويكاسوكذلك لأنهم نظروا إلى ما فوق الواقع ؟ إننا لن نوجه إليهم هذه السبة . إن حياة الفن بالنسبة للجميع تقريباً مجازفة خطيرة للغاية ، تحمل فى طياتها أحياناً بطولة كبرى بحيث تقضى على هذه السبة . أعد قراءة رسائل لشاعر شاب تلك الرسائل الشهيرة التى كتبها ريلكه . هل تموت إن أنت منعت من الكتابة ؟ سل نفسك فى أشد لحظات الليل سكوتنا : أمضطر أنا إلى أن أكتب ؟ وأخبر فى نفسك لتصل إلى أحق الرد . فإن كان هذا الرد بالإيجاب ، وإن أنت استطعت أن تقاوم

مثل هذا السؤال الخطير بقوة وساطة وتقول : يجب على ... ، إن فعلت هذا فاشرع في بناء حيائك تبعاً لهذه الضرورة ، ويجب أن تصبح حيائك هذه - إلى أشد اللحظات خمولاً وأكثرها فراغاً - علامة وشاهداً على مثل هذا الدفع . هنا اقرب من الطبيعة . . . (٩٧) . أين أثر الشعوذة في هذا كله من فضلك ؟

إن الحجج التي نعارض بها الأسناذ باير تصلح من باب أولى لتنفيذ آراء مالرو وأنصاره ، وذلك أن الفن في نظرم انتصار لأسلوب وممارسة له وليس تعبيراً عن رؤية لإطلاقاً . فهم بهذا يرفضون الصيغة التي قال بها بروسست من حيث إن الأسلوب بالنسبة للأديب وللصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فني ، بل هو خاصة من خواص الرؤية (٩٨) . ونحن نقرر أنهم هذا تماماً ، بل ولقد أثبتنا بأنفسنا أن الأسلوب باعتباره خاصة للرؤية قول غير كاف . فهم ما يكن الحدس جديداً فهي عديمة القيمة إن لم تتجسد في الأشكال . وحيث لا يوجد الأسلوب أو وسيلة التنفيذ ، لا يوجد الفن . فهل نستنتج من هذا كما يفعل مالرو أن الرؤية في خدمة الأسلوب ودرجة يحدد فيها الأسلوب للرؤية ؟ إن المثل الذي استمرناه حالاً من بروسست لا يسمح بهذا أبداً . مؤكداً أن النص الأول من الجزء الخاص بأزهار الشوك في قصة جان ساني (بروسست) لا يتمتع بنفس التدفق ولا بنفس الإيقان الموجود في النص النهائي من قصة صوب بيت سوان . ومع هذا فبين الحالتين - أي بين مغزى النصين - مرت خمسة عشر عاماً ظل بروسست يعمل خلالها وبعدها ولد فنان (٩٩) ليكن هل يدل هذا على أن الرؤية البدائية لم تكن قد استمرت في البقاء لدى مؤلف سوان ؟ العكس هو الصحيح ؛ فقد تعلم بروسست مهنته بين عامي ١٨٩٨ ، ١٩١٣ ، وخلق أسلوبه هو ، وحسن آله الموسيقية وشد كانه . ولكن لم كل هذا يا إلهي ؟ إن لم يكن لأنه أراد أن يكون قادراً على التفسير عن رؤيته هو ؟ . . .

وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا لحسب ، ولا هو خاصة للرؤية لحسب ، بل هو كلاهما في آن واحد ، مادام الأسلوب الأصيل وسيلة لترجمة إدراك أصلي للحقيقة الداخلية أو الخارجية . من أين يأتي انحطاط العمل المقلد ، الذى يتندد به مالرو ، إن لم يكن من حيث كونه نوعا من جسد دون روح ، أو طريقة كتابة أو تصوير لا تبرز صحة طريقة الإحساس أو التفكير ، أو شكلا لن يستمر الوجدان الحى فى ملء فراغه أو منحه الحياة ؟ وكيف نستطيع أن نعرف السبب الذى من أجله يعذب الفنان نفسه كل هذا العذاب (وهذه فكرة أساسية عن مالرو) لكي يقطع بين نفسه وبين طريقة التنفيذ التى اتبعها سابقوه ، ولكي يخلق طريقته هو ، كيف إن لم يكن لديه شيء . يقوله ولم يسبق أن قاله أحد غيره ؟ إن هذا الانفصال بين الفنان وسابقه ، كما أنهمها ، تؤكد لشخصيته . لكن أليست الشخصية أقرب ما تكون ، أو أبعد ما تكون عن الحقائق ، أو سابقة لها ؟ يقول مالرو قولاً رائعا حين يتساءل : إلى كم من الأيام يحتاج الفنان لكي يكتب بنغم صوته هو ؟ (١٠٠) لكن ما الصوت إلا صدى النفس الذى تكشف فيه هذه النفس وتعبّر عن نفسها من خلاله ، إن بيت شعر يكتبه لافونتين أو لامارتين ، أو جملة يكتبها سان سيمون أو شاتوبريان أو مالرو أو آية من آيات كلوديل عبارة عن تنفس لأفكارهم ، وإن صح القول ، بمثابة ، الإيقاع الحى . . . يقول ج. شاردان إن الأسلوب هو النغم ، والنغم يأتي من الأعماق . . . إنه الصوت المعبر للتربة الداخلية الخاصة .

وسواء رضينا أم لم نرض ، فنحن منساقون من جديد نحو بيرجسون فى بحث الجوهر . على أن مالرو ليس بعيدا عن هذا الجوهر . كما يتصور البعض ، فهو يقول : « إن كل فن تعبير عن عاطفة أساسية للفنان إزاء العالم ، يكتسبها فى بدء (١٠١) ، ذلك أننا نجد رسما تخطيطيا أوليا . يلزم الفنان المبدع ويوصى إلى التجسد فى صورة جديدة . » فهذا

النداء الذي يطلقه النفير الروماني أسفل الكوليزيه الذي استقى منه كورني أحسن ما استقى والذي نعرف من خلاله أحسن ما كتب ، وسعف النخيل الذي كانت آيات شعر راسين تميل تحته . . وكورني وراسين لم يفعلا إلا أنهما أخلصا لهذا النفير وذاك السعف فحسب . وعند فيكتور هوجو ، يلاحظ أن هذه القوافي دور جز . من أجزاء فرقة موسيقية - أوكسترا - وتأخذ الكلمات في التحسس لتلحق بهذا الوزن المنتظم ، لأن هذا الوزن غير مرتبط بها (١٠٢) وقس الشيء يحدث عند المصورين « إن مخطط كلي (Klee) خط هش حاد على قائم غير منتظم وهو خط الرسوم اليدوية لدى القداماء . ومخطط كورو وشاردان وفرمير تبسيط في التناسق ومعبدة مضئنة (١٠٣) . إذا . . هذا مخطط الأولى الذي يستجيب إلى العاطفة الأساسية للفنان إزاء العالم . ألا يحوى في بدوره الأولى درويته ، الخاصة للأشياء وللحياة وللإنسان ؟ ألا يشبه المخطط الديناميكي الذي تحدث عنه بيرجسون كما يشبه الأخ أخاه ذلك النجم الذي يخرج من الوجدان الإبداعي ليكون مجبورا للتعبير عنه في دقة ؟ ماذا يعني هذا المخطط الإيحائي الذي يدين به الفنان لكونه « مخلصا في بساطة اللهم إلا أن إرادة الانفصال والتوصل إلى الأسلوب شيان تحكم فيهما الرؤية » .

ويرى « جيد » أن الأعمال الفنية الكبرى إنما تطفو بجعلها حينما يفرق الزمن كل شيء . ومالرو يرى بدوره ولا يرى في أيامنا هذه التي ماتت فيها « الأساطير القديمة » التي أوحى أصلا بالأعمال الفنية . . في تمثال عنراء روماني مثلا ، أو تمثال بوذا أو أي تمثال « سومري » ، إلا « تحضا » . ويرى آخرون غير جيد وفاليري أن نظريات بروست قد أصبحت عبثة إلى حد ما ، وأنها لم تعد ذات قيمة كبرى اليوم إلا بفضل أسلوبه (١٠٤) لكن كيف لانهم إلا بالأسلوب ؟ إن الأسلوب بالقدر الذي يترجم به موقفا وجوديا أو تعبيرا به عن رؤية معينة (وهو قس الشيء) يتضمنان

مع المعنى لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلا وهو يشارك على الأقل في هذا الموقف أو تلك الرؤية ولولدة لحظة تواقفية بسيطة. ولقد كان أول من قدم الدليل على هذا ، وهو الذى لا يجب من الأعمال التصويرية التى أنتجها عصر النهضة إلا القليل على وجه الاستثناء ، فرغم أن الأعمال الفنية الكبرى تحتفظ فى هذا بالإلهاب الخارجى ، لها ، فإنها لا ترجع فى عظمتها إلى « العاطفة الرئيسية بإزاء العالم » ؛ لأن هذه العاطفة عاطفة مؤنسية ، لا عاطفة العالم . لماذا يعلى ويكبر ما لرو إذا القناع الزمى ويحمله قلبه النفسى !!! إلا لأنه يكتشف له — أو يمنحه — معنى لا يمكن لأحد من معاصرى نابليون الثالث أن يمنحه له ؟ إن أسلوب بروست ما كان لوجود دون رسالة حملها بروست . . وما كان له أن يوجد إلا لأن أسلوبه هذا يتمازج مع أسلوب كل من سبقوه . ولأن هذا الأسلوب يصطبغ بالحياة لسبب واحد هو أنه يؤدى إلى اختراع أشكال متباينة جديدة ، (١٠٥) إنه حتى بحياة الوجدان الذى يكسوه بكساء متقن و « على المقاس » ، الكساء الذى يضطر إلى الموافقة عليه رغم المعارضات . اذ يقال إن فن بروست لا يهدف إلا إلى أن ينقش فى المادة اللفظية تدفق الحياة الداخلية ماوام غخطه الأولى هو الصلة التى طالما أهملت قيمتها بين الحواس والمشاعر التى تثيرها أو تنتجها (١٠٦) أليست النظريات والأفكار ، أو بدقة أكبر الجزء الهام من رؤية بروست ، هى التى تنسج داخل الأسلوب نفسه ؟ .

منذ بدأنا هذا البحث ونحن نربط الجمال بالكان ، وبالتالي نربط علم القيمة بعلم الوجود . لكن كان هذا الربط فى نظر الأستاذ باير مبني أسف وامن ، فهو يرى أن مثل هذا الازدواج يمرض استقلال الفن للخطر ، ويضع دقة الحكم الجمالى وحق الإنسان فى تقرير القيم موضع الشك والاحتقار . لكننا نرد على ذلك بقولنا : إن الجمال ذاته ليس احتكاراً للفن ، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد إنسانى . فكل ما هو جميل فى الطبيعة يتقدم

لنا كتمام ونسبة تنسب إلى الكائنات. الطبيعية ونحن نستطيع لذلك أن نبعث
بالأستاذ باير إلى الأستاذ سوريو ليعلمه أن الأعمال الفنية لا تدين بيهبتها
إلا لرتبة السمو بوجودها ، أصد القوة والثماسك وضرورة الوجود التي
تضمها في الكائن وتخلق وجودها وما فوق وجودها ، فهكذا لا يمكن للقصة
أن تنكر الكائن ، وفي حالة الجمال الفني وفي حالة الجمال الطبيعي على السواء ،
لأن هذه القيمة تقوم على الوجود وتختلط به . فكلما كان هناك جمال كان
ثمة وجود أما القبح فهو عدم الوجود بالنسبة للكائن ، والقبح المطلق هو العدم
المطلق ؛ إذ لا يمكن أن تكون لشيء ما قيمة النسبة إلى - أقصد إذا كنت أهتم
بهذا الشيء - إلا إذا كان ذلك الشيء يستجيب لرغبة أو إرادة أو أمانة
عندي . ومع هذا فليست هذه الأمانة هي التي تخلق القيمة بل هي التي
تتعرفها وتتعرف نفسها فيها ، وتستقبلها وتمتلكها لنفسها . بهذا وبهذا فقط
يمكن أن تفسر ظاهرة « خيبة الأمل » : فإني حين أنتظر من شيء أن
يبتلعني ثم لا أجد فيه إلا عظاما خارية ، أبقى جائعا ، وما طعم الجميل
إلا شكل من أشكال هذه الأمانة . وهو حب الكائن حين ننظر إليه باعتباره
يستحق النظر إليه ، أي حين نصوره لأنفسنا بصفته قادرا على إشباع
العقل والحواس .

وقد يسألنا الأستاذ باير إذن ما فائدة الفن والفنانين . ولم يحس الإنسان
ل حاجته لإبداع الجمال ؟ ذلك أنه مادام الجمال خاصية للكائن ، فهو يمنح ويولد
مع الكائن ؛ ولذا فإن الشيء لم يصبح في حاجة للكشف عنه ولن يصبح في
حاجة إلى صنعه (١٠٧) لأنه قائم فعلا . وما كان هناك مكان للنشاط الفني
ونظرية توصي بتأمل الطبيعة . ونحن نرد على هذا بقولنا إن معنى ذلك
القول أننا نفسي أن الكائن - أو بالأحرى الكائنات الملبوسة الموجودة -
تقبل عددا كبيرا ، أو كما كبيرا من التحسينات . وهي حين توجد لا ترضى
طموحا على السواء ، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان تهر أحدهما

الأخرى دون أن تتعارض : فن ناحية ، نجد أن من الضروري استخلاص ما يتضمنه الشيء من كيان وجمال، ومن ناحية أخرى يجب أن يضيف الفنان إلى هذا الجمال وذاك الكائن شيئا ، وأن يضع في العمل الفني ما هو غير موجود في النموذج الطبيعي، أو بوضع ما هو موجود وغير مرقى فيه . ومن هنا نقول : إن عالم الفن لا يتعارض مع عالم الطبيعة ، بل هو امتداد له ، يستند إليه ويكشف عن كنوزه ، ويعمل على السعي إلى النجاح ، أكثر وأحسن منه ، بمعنى أنه يسعى إلى تعديده وتغطيه وتنفيذ وعوده التي لم تنفذها هو بالتام . إن هناك بعض النصوص التي كتبها بيرجسون لا تنكر مثل هذا التفسير ، وبذلك فإن من الصحيح أن لقاء الإدراك الحسى لا يمكن أن يكون وحده قاعدة جمالية كافية ، لأنه يخضع الكائن الذى يجب إدراكه بلا شك والذى يجب بالإضافة إلى هذا أيضا تقويته وترقيته . فالمبدأ الرئيسى إذا فى كل شيء هو أن هذا الطموح مهما يكن الاسم الذى يطلق عليه ، هو الذى يصنع الفنان ، كما يصنع العالم والبطل والفيلسوف وهى التى تشكل أعرق ما فى أعماق الـ ، أنا ، .

المعرفة الجمالية

لم يكن من المستحيل ، مهما قيل ، إيجاد العلاقة بين دور الفن فى الكشف عن الواقع والوسائل التى يستخدمها العمل الفني بعد أن يكتمل فى جذب الرأى له (١٠٨) ولقد كان من الضروري أن ترتفع حتى نصل إلى فكرة عليا تنطلى بها التردد بين الكشف عن الواقع ووسائل جذب الرأى فكرة تسمح بالتوفيق بين البحوث الصحيحة ذات التناقض الظاهرى فيما بينها . فالحقيقة أن أصالة الفن تنبع من أنه رؤية وإبداع فى وقت واحد فالفنان — وهو رجل مغموم بالطبيعة إلى درجة كبيرة جدا — رجل معجب بجمال

الدنيا ، وحساس إزاء أقل ما يقدمه الواقع ، يعتبر في نفس الوقت رجلاً يعيد خلق الطبيعة ، ويصنع الأشياء الموجودة بذاتها ولذاتها ، ويبنى عالماً على هامش الحقيقة الواقعية ، فإذا كانت هناك إذن معرفة جمالية فهي من نوع خاص جداً يجدر بنا أن نحدد خطوطها المميزة لها .

تلك المعرفة الجمالية هي قبل كل شيء معرفة شاعرية إن نحن استخدمنا تعبير ماريان ، أو هي معرفة الفنية الشاعرية إن نحن استخدمنا تعبير الأستاذ جيلسون ، ولنفهم ذلك طبقاً للأصل اللغوي لهاتين الكلمتين : شاعرية Poétique لدى ماريان ، أو فنية شاعرية Poétique لدى جيلسون ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط الإبداعي الذي لا يمكن ممارسته إلا في الإبداع وفي طريق العمل الفني الذي يتولد عنه ، هذا ما لا يبدي الفلاسفة المحدثون استعداداً كبيراً لقبوله . فالمعرفة عندهم "تعرف" ولا تفعل شيئاً من ذاتها . وبذلك فإن فلسفة الوجود التي طبقناها وتدين بها تبدو هنا على عكس هذا الرأي ولكنها توضح لنا ولهم الشيء الكثير . فكما أن الوجود الإلهي في الله هو العلة الحقيقية لوجود المخلوق الذي يمنحه الخالق وجوده ومفهومه في نفس الوقت ، فإن الصورة الشبيهة بالخالق ، — نقصد صورة الإنسان هي الحقيقة القائمة للكائن الذي يتبعه العمل المفروض عمله في آن واحد ودون انفصال ، ويتبعه أيضاً حب الخير الذي يمكن أن يكون ، والإرادة في جملة كائنات القدرة المنظمة لتنظيماً حسناً لجملة موجودات (١٠٩) وهكذا فإن الأمر لا يمكن أن يكون أبداً ، كما يفترض الأستاذ باير أمر "رؤية" ، تسبق الفعل ، كما يسبق النموذج الصورة المنقولة عنه . ولن تكون المعرفة الشعرية سابقة للنشاط الإبداعي ، بل هي داخله فيه ، مشتركة وإياه مادياً في التحرك نحو العمل الفني . . وليست هذه المعرفة شيئاً آخر غير "الصفة الخاصة" لهذه النواة الروحية التي كان القديس إسمونها "فكرة" ،

العمل ، أى الفكرة الصانعة أو العاملة ، يقصدون بهذا معنى حقيقا يعث الحياة فى الصورة الخارجىة ، (١١٠) ،

وهذا الضم الوثيق بين الرؤية والفعل يميز المعرفة الجمالية تميزا جذريا عن المعرفة العلية ، وفق حالة العلوم — هكذا يقول مارتان تختص الوظيفة الإبداعية للجوهر العقلى فى داخل العقل بإنتاج مذاهب وأحكام وتبريرات نعرف الأشياء عن طريقها وتصبح الوظيفة الإبداعية تابعة لوظيفة المعرفة . أما فى حالة الفن ، فعلى عكس هذا ، تكون وظيفة الجوهر العقلى من حيث المعرفة تابعة تبعية كلية للوظيفة الإبداعية . فالجوهر العقلى يعرف بقصد الإبداع ، وإذا كانت المعرفة الفنية تدخل فى هذا ، فذلك لكى يستطيع العمل الفنى أن يتم ويصبح العمل ثمرة إبداعية العقل ، تلك الإبداعية التى جعلت لتوجد خارج الروح ، (١١١) ومن وجهة النظر هذه ، تصبح المعرفة الجمالية أكثر شبا بالمعرفة العلية أو الصناعة اليدوية ، لأن هذه الأخيرة تتميز بوجودات تفتح عند الاتصال بالمادة وتتطلب تشكيل هذه المادة ؛ ذلك لأن الصناعة اليدوية ليست مجرد تطبيق لقوانين نظرية ، ولأن الصانع الفنى يقوم هو أيضا باختراع شىء ، ولكنه لا يخترع إلا حين يعمل ، كالفنان الذى لا يجد ما يبحث عنه إلا حين يبدأ تنفيذ عمله الفنى . والبحث الذى يقوم به الصانع الفنى — وقد قلنا هذا من قبل — « بحث حى معبر .. بحث عن مشروعاته وأفكاره من خلال حركات مرسومة رسما تقريبا ، أى بحث يفترض تحركات تقوم بها الأيدى فى الزمن والمكان بطريق مباشر أو غير مباشر ، لتجميع العناصر فى مواضعها ، (١١٢) .

وقد يكون من الخطأ أيضا الاعتقاد بأن الفنان يعبر عن نفسه لكى يدع ، أو بأنه يدع ليعبر عن نفسه . والحقيقة أنه يعبر عن نفسه عن طريق الإبداع ويدع عن طريق التعبير عن نفسه ، ورويته لنفسه وللأشياء ليست بداية يبدأ منها أصلا ، بل هى نهاية العملية التى تهدف إلى أن تخلق عملا

فنيا . ألم نلاحظ في أغلب الأحيان أن كل مشروع فني كان في بداية الأمر بحثا في الذات ؟ يقول جوته : «إننا غامضون بالنسبة لأنفسنا ، . والعملية التي يقوم بها الفنان عملية هدفها إظهارها للقضاء على هذا الغموض بمحض الشيء . ويرد درويلا روشيل على هذا السؤال : لماذا تكتب . ؟ بقوله : « لأرى رؤية أوضح . ولأرى نفسي رؤية أوضح كذلك . ولا فرق بهذا الصدد بين الأدب الشخصي والأدب اللاشخصي » إذ يصرح جوليان جرين بقوله : « يجب أن أكتب قصصى ومقطوعاتى لكي أكتشف ما يحدث فى نفسى » . وشاعرية المواطن الشخصية ليست هى الشيء الوحيد الذى يهدف إليه ريفردي حين يقول : « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلى » . وأعماله تمثل « كشفا يقوم به عن نفسه ولنفسه وللآخرين فى آن واحد » (١١٣) . هذه الرحلة داخل النفس لا تخص الأدباء وحدهم ، ولا يقوم بها الشعراء وحدهم ، كما يشهد على ذلك خطاب كتبه المصور جوجان يقول فيه : « إنى أشعر بحاجة — لا لأن أذهب مسافة أبعد مما سبق فيما سبق أن أعددت — بل لأن أجد شيئا أبعد . . . أشعر به ولم أعبر عنه بعد . . وآمل أن تروا هذا الشتاء شخصا جديدا جدا اسمه جوجان . . . والذى أريد معرفته هو ركن من نفسى مازال غير معروف » (١١٤) .

لقد قاربنا بين المعرفة الجمالية والمعرفة الصناعية اليدوية . . ولكنهما لا يستطيعان أن يسيرا معاً مدة طويلة ، لأن الفكرة اليدوية تغطس فى المادة ، لكنها تغطس فيها لتسيطر عليها ، وهى تستخدمها لهذا الغرض كما يتضح فى رسوم يقوم بها مهندس ، أو فى الخطوط المجردة التى نراها فى المنطق المذهبي . أما الفكرة الفنية فهى لا تفعل هذا ، لأنها غير قابلة للتشكل على صورة أفكار أو أقوال . وهذا هو السبب فى أنها رفعت لمستوى الروحية فى شكل ملبوس ، ولأنها تعبر عن نفسها فى المحسوس وبشكل لذة محسوسة

(١١٥) هذا قول ماريان : إن الحدس أو الافعال الإبداعية فهم غامض للأنا وللأشياء معاني معرفة تتم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تنشر ولا يتم التعبير عنها إلا في العمل الفني (١١٦) حدس أو افعال لأن الفكرة الفنية تتولد في جذور النفس وتسبق في هذا كل تفرقة تحدث في النفس ، أى تسبق كل تقسيم للنفس إلى ما يسمى « عقل » وعاطفه ، وطبيعة أخلاقية ، ومن هنا يكون أصل الفكرة الفنية في التجربة الحية التي تتصف بناء على ذلك بصفة الوحدة والاكتمال . إن الكلمات العادية لا تستطيع إلا أن تخون ذلك الفعل ذا البساطة غير القابلة للتقسيم والذي يتم فيما قبل أو فيما بعد العقل والعاطفة حين نريد تسمية هذا الفعل . إن أنت أردت إذا أن تتمسك بالفكرة الفنية ، كان عليك أن تسميها معرفة على هيئة توافق روحى ، أو بالأحرى ، معرفة على هيئة تماسك وارتباط طبيعى ، أى اشتراكا وتشابها ، لأن الفنان « يعرف » العالم ويغير ما يجب تغييره بنفس الطريقة التي يعرف الرجل الفاضل الفضيلة . ذلك الرجل لا يستطيع أن يقدم تعريفا للفضيلة إن لم يكن قد درس علم الأخلاق . ومع ذلك فهو يعرف علم الأخلاق أحسن مما يعرفه أشد رجال الأخلاق علما وطلاقة حديث ، لأنه يعرفها من الداخل ، ولأنها عنده تجربة وميل وغريزة وطبيعة ثانية ، ولأنه كيف على منوالها حياته . ولأنه جسدها ، ولأنه بذاته الفضيلة على وجه ما .

إن نريسون لا يرجع إلى ما قال به أرسطو والقديس توماس ، ومنع هذا فإن التحليلات التي يقوم بها تتفق وتلك التي يقوم بها ماريان . وهو إذ يستعير من نيومان تعبيراته الفنية في هذا المجال ، يعرف المعرفة الشعرية بأنها معرفة واقعية لا معرفة أساسها الفكرة أو الرأى . إنه يقول : « إن المعرفة الشعرية تصل إلى الحقائق وترتبط الشاعر بالحقائق . ويحدث هذا فيما وراء الأفكار والصور والعواطف والخواص ، لكن بطبيعة الحال يحدث هذا بطريق جميع هذه المناشط السطحية . ففي حين أن العلم لا يقدم لنا من موجودات الطبيعة

إلا جزئيات تقريبية فقيرة ، يقدم لنا الشعر الأشياء نفسها في كمال مادتها وتام جوهرها . وعندما نشعر بالصدمة الشعرية ، يحدث فينا نوع من الاتصال بالواقع ، وبصبح هناك شيء ما نمتلكه ، وليس هذا الشيء حقيقة تتوجه للعقل المفكر ، بل هو الحقيقة العميقة لهذا الشيء . أو ذاك ، تهز نفسنا العميقة . على أن كلمة المعرفة ، كلمة فقيرة لأنها لا تعبر عن هذا التضامن المشتعل الحمى الكامل بين روحنا كاملة والواقع الذي يتقدم إليها . والحق يقال إن الأمر أمر حضور أكثر منه أمر معرفة . لكن من الذي يستطيع هكذا — خارج الحب — أن يجعل العاشق إلى قلب الشخص الذي يعشقه ؟ مرة أخرى يقفز التماثل واضحاً أمام أعيننا . وأسلوب أحسن العشاق — هكذا يقول كاتب إسياني روي — إن في موضوع حبنا أكثر من عشنا في ذاتنا ، هؤلاء العشاق يتمسكون بأفكارهم ولا يعيشون فيما يأكلون وفيما يشربون أو فيما يفعلون بل يعيشون في الشخص الذي يحبونه (٥) .

إن المذهب الذي نقترحه هنا عن المعرفة الجمالية يختلف كل الاختلاف — رغم بعض المظاهر السطحية — عن نظرية الين فلو نغ (٥٥) ، أي المعاشية الشهيرة . فبدأ الفن عند وليس ، ولوتز وفشر وكونسورت ، يعني انعكاس مشاعر في الآخرين وتريدا عاطفيا إزاء مشاعر الآخرين ، والاشتراك في الخاصة للأشياء ، وإحياء عالم الأشياء الجامدة في نفسى ، ويعنى اندماجا توافقيا بين العالم الخارجى والعالم الداخلى لى أنا . وتطابقا سحرى . أو تصوفيا بين الأنا واللا أنا . . إلى أحيط نفسى بسحاب وأنا أزجر ، وأقوم وأغرق منتعراً في الأمواج ، وأشير إلى منبع المياه لصديق لأخبره أنى أنا . . وهاك شجرة تنظر إلى كما لو كنت ذا أخلاق فظة (١١٧) هناك من

(٥) انظر صلاة وعمر من رقم ٦٢ — ٦٤ — ١٤٨ — ١٥٤ — سرد ٥٠ دس روجاس : حياة الروح لتقديم في مجامعة البوذية والاتصال بالله عام ١٦٦٣ م ١٤٣
(٥٥) Einfühung كلمة ترجمت هكذا . توافق رمزي — أو — توافق داخلى — أو شعور داخلى (اللمسة على إحساس من الداخل) .

يعترض بحق على تلك الغيبوبة الوحشية، قائلاً بأنها ليست جمالية تماماً ، وبأن هذه النشوة أو ذلك السكر أو الانتماء شيء نجهده على حد سواء لدى الشاعر والحالم ومدخن الحشيش ، وبأن من الضروري لكي نتمتع بالكائنات أن نعوم بعمل مضاد إزاء الكائنات إن شئنا أن نستمتع بها بدلا من أن نترك أنفسنا لها لنتمتصنا . وبأن التوافق بيننا وبين الأشياء يتضمن موقفا تبادليا نقفه ، والآلة والآلات ، ولا يتضمن هذه اللامبالاة أو تلك اللاتفرقة .

وبأن الفن عاطفة إبداع وإنشاء ، وبأنه - أى الفن - لا يظهر إلا عندما يفتىء الفنان الأشكال بالقوى التي تبعث الحياة في الطبيعة ويستخلص منها عملا فنيا إذا كان ذلك الفن مشروطا بإدراك هذه القوى (١١٨) .

معارضات لها من الصحة مكان ولا شك . . لكن المذهب الذى تدن به بعيد عنها لحسن الحظ ، فقد سبق أن قلنا إن الحب مفتاح التجربة الجمالية ، كما أنه مفتاح التجربة الصوفية . ومع هذا فالحب كما نفهمه ليس عاطفة ضمن عواطف أخرى ، بل هو الامنية الأساسية التي تحدتثنا عنها والديناميكية التكوينية لكياننا ، وفي نهاية المطاف ، شوق الموجود إلى الموجود . والحب بالمعنى العادى لهذه الكلمة ليس إلا أحد مظاهر هذا الاتجاه ، وحتى إذا فهم بهذه الطريقة فإنه لا يقضى ، قدر على ، على التمييز بين الأشخاص ، بل على العكس فإن الشخص الذى أحبه ، أحبه باعتباره شخصا آخر ، وأريده شخصا آخر فكيف يمكن أن أحبه إذا أصبح مندمجا في ، أو إذا كان هو أنا؟ إن الوحدة في الازدواج هي تناقض الحب . . لكن كبار المتصوفين يرون غير هذا : إنهم يرون أن الروح التأملية عبارة عن قطرة في محيط إلهي ، لا يمكن أن تفرق فيه أو تضع فيه أو تفسخ عنها فرديتها . ونفس الشيء موجود في التأمل الجمالى ، لأنه يجعل الفنان حاضرا في موضوع فنه . هذا مؤكد - على أن موضوع الفن هذا يدخل فيه ، بل وبطابقه بشكل معين ، والمعرفة الفنية تنظم ولا توجد إلا بالنسبة لعمل فني ، وإذا

فإنها تنزلق إلى داخل الوجدان لتفيد منه . فإذا أطلق الفنان لنفسه العنا فيها فإنه يحتفظ بشخصيته كشخصية لذاتها ولا يترك نفسه بمبحث تمتلكه هي إلا لكي يمتلك ما يلازمه منها : هذا ما أنكره أصحاب نظرية «الإن فلولوج» أي المعاشية، وهذا ما يكفي من ناحيتنا لتنفيذ هذا الاندماج التصوفي، الذي كان كابوس الأستاذ باير .

إنها معرفة مبدعة بطبيعتها ، معرفة تشكل شيئاً في الكائن تشكيلاً لا يقل عن كونها هي مشكلة بمعرفة الأشياء ، وما الذي يعبر عنه وينتج العمل الفني ، إلا مادة وكائن الذي ينتج ؟ ، لكن مادة الإنسان كما تعرف ، خفية عليه ، وبالتالي فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها . إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث رنيناً في نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ، ويخرج هو معها — الكل معا — من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو يقنأ به في الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه وعن أفعاله . (١١٩) . وتعبير آخر فإن «الروح معروفة في تجربة العالم ، والعالم معروف في تجربة الروح ، معرفة لا تعرف نفسها ، إذ أنها تعرف ، لا تعرف ، بل تنتج ، وإذا نحن سألنا مارتيان عما يتكشف بالضبط للفنان من الحقيقة الموضوعية خلال ذاتيته ، لأجاب إن أول ما يتكشف هو تجميع الأشياء فيما بينها . والحقيقة «أن الأشياء ليست ماهي فقط ، بل لها تنتقل باستمرار فيما وراء نفسها ، وتعطى أكثر مما تمتلك ، لأن الموجة الممتدة ، للعة الأولى ، تعبرها من كل جهة . وهي أحسن وأسوأ من نفسها ، لأن الكائن يزداد ازدياداً فوق العادة ، ولأن العدم يجذب نحوه كل ما يأتي من العدم ، وهكذا فهي تنصل بعضها ببعض فيما لانهاية من الأشكال والوسائل ، وبما لانهاية من الأفعال والاتصالات والتوافقات والقطيعة . وهذا الاتصال في الوجود وفي المد الروحي الذي يأتي منه الوجود هو في نهاية الأمر ما يستقبله الشاعر ، ويحس به ، ويتألم منه ، ويستوعبه في ليل ذاته هو ، أو يعرفه بصفته غير معروف» (١٢٠) .

والفلسفة على أى حال تكتفى بأن توضح وتبرر في نظر العقل ما فعله شعراء القرن الماضي ، ما فعلوه لا ما شعروا به . « شئ عجيب مذهل . . . لابد أن ننظر إلى الشئ الخارجى فى داخل نفوسنا . . إن المرأة العميقة المظلمة موجودة داخل الإنسان . ونحن إذ ننحنى فوق هذه البئر ، نرى العالم العظيم على مسافة بعيدة من عمق البئر فى حالة ضيقة » . ويكتب نوافليس من ناحيته قائلاً : « إن الشاعر يعيش تماماً خارجاً عن نفسه . وبدلاً عن هذا يأتى الأشياء كلها له ، وهو فى نفس الوقت ذات وموضوع ، وروح العالم » (١٢١) . ويستخدم بودلير نفس الألفاظ ليصف نفس الظاهرة فيقول : « إن الفن سحر إلهامى يحوى الذات والموضوع فى آن واحد ، إنه يحوى العالم الخارجى بالنسبة للفنان ، والفنان نفسه » (١٢٢) . والشاعر يتمتع بذلك الامتياز الذى لا يقارن ، حيث يستطيع حسب رغبته أن يكون هو نفسه هو وغيره . وكتلك الأرواح الجملة التى تبحث عن جسد ، تجده يدخل حين يريد فى شخص كل منا ، فبالنسبة له يكون كل شئ فارغاً مستعداً لاستقباله ، وإن كانت هناك أما كن معينة تبدو له مغلقة ، فعنى هذا أنها فى نظره لا تستحق زيارته » (١٢٣) . امتياز أساسه التقابلات الموجودة فعلاً فى الطبيعة والتى لا يستطيع كشفها إلا القليل من الناس . « إن كل شئ سواء أكان شكلاً أو حركة أو عدداً أو لونا أو عطراً ، كل شئ فى الروحى وفى الطبيعى على السواء . له مفزاه ، المتبادل والمتقابل . . ولقد سبق أن ترجم « لافانتار » ، المعنى الروحى للإطار الخارجى للشكل والحجم ، فإن نحن توسعنا فى تطبيق هذا لوصلنا إلى تلك الحقيقة التى تؤكد بأن كل شئ « هيروغلى » . . ونحن نعرف أن الرموز ليست غامضة إلا بطريقة نسبية ، أى طبقاً لنقائضها وحسن نية النفوس أو وضوح فكرها . . إذا ما هو الشاعر . . إن لم يكن مترجماً وحلالاً للرموز ؟ ما من استعارة أو مقارنة أو صفة ، لدى أعظم الشعراء ، إلا وكانت ذات تكيف رياضى مضبوط ، لأن هذه الاستعارات والمقارنات والصفات مستقاة من المنبع الذى لا ينضب ،

منبع التماثل العالمى ، ولأن من المستحيل أن تستقى من مكان آخر، (١٢٤).

لقد حذرنا بودليل من هذا : لقد قال إن المعرفة الجمالية نقيض المعرفة العادية . إنها معرفة رمزية . فإن غاب الرمز غاب الفن ألا يفترض العمل الفنى تقابلا طبيعيا غير تقليدى بين الشكل الملموس والموضوع الذى يرمز إليه ؟ أليس هو علامة يكون فيها الشيء الذى يعطى المعنى ، والشيء المعنى كلاهما واحد ؟ لكن ماذا يعنى العمل الفنى ؟ من المهم بهذا الصدد أن نميز بين نوعين من الرموز : الأول هو الذى نستطيع تسميته ، كما فعل ميتزلنك ، « رمز القول المقصود » : ذلك الذى يبدأ من المجردات ، ويعمل على كسائه الإنسانية بهذه المجردات ، وهو أقرب ما يمكن أن يكون ، من الرمز المجازى . وقصة « فاوست الثانى » وبعض قصص جوته الأخرى رمزية بهذا المعنى . أما النوع الثانى من الرمز فهو بالأحرى لا شعورى ، يحدث دون قصد الشاعر ، وغالبا ورغما عنه ، ليذهب دائما تقريبا إلى ما بعد تفكيره ، ونجد له أمثلة عند ايشيل وشكسبير وكل إبداع عميق . والرمز بمفهومه هذا ليس من اختراع الفنان ، بل هو قوة من قوى الطبيعة أو بالأصح ترديد صوتى لقوى الطبيعة التى تجرى فى نفس الفنان من الأركان الأربعة للعالم ، ومن هنا كانت قوة الإلهام الحارقة التى تتصف بها . والشاعر مثله مثل الخطاب يضرب بيلاعته ، وكل ضربة منه « تنادى قوة الجاذبية الأرضية كلها لمعاومتها » ، يعبر عن نفسه رمزيا ، « فتعمل الأرض كلها معه » ، ويندج بفضل الرمز « فى النظام الغامض الأبدى للأشياء » ، و « توجد كل حركة من حركات فكره » ، تضاعف « قوة جاذبية الفكرة الوحيدة الأبدية » . وقد كان فيكتور هوجو يقول إن الشاعر « صدى رنان » ، فهل يشعر الصدى بكل الأصوات التى يضاعفها ؟ إن الرمز لا يصاغ أكثر من ذلك فى نفس الفنان المبدع الذى لن يعرف أبدا كل ما وضعه فى عمله

الفنى . لكن ، أتقى الرموز أيضا ربما كان الذى يجرى دون علمه بل
وصد مقاصده ، (١٢٥) .

وتزدهر «الاستعارة» على شجرة الرمز ، وما الرمز فى إجماله إلا المشاعر
العميقة التى يلبع منها العمل الفنى . فعندما يكون الشاعر قد بعث الفجر
ذا الأصابع الوردية ، يكون قد أبدع عن طريق التقريب التعمسى ، وهو مع
هذا تقريب مضبوط مضبوطا غامضا . . أبدع صورة تحرك المشاعر رغم أنها
لا حقيقية ولا واقعية ، ورغم أنها لا تقع تحت سيطرة الحواس :
صورة تحرك المشاعر لأنها تفوز برضا العقل رضا مباشرا ، دون تحفظ .
ومهما تكن الدهشة المنطوية عليها . ومهما تكن العناصر والأشياء المشتركة
فى هذا فإن مبدأ الحركة الشعرية كله قائم هنا فيها ، (١٢٦) . .

من هذا يتضح أن القيمة الكبرى التى تتمتع بها «الاستعارة» ، إذا تنأت
من أنها تفتح «أبواب الاتصال» بين عالمين جرت العادة على اعتبارهما
مفصلين . ويؤكد عالم السينما جان إشتاين أنها «نظرية رياضية تفقر فيها
من القرض إلى الإثبات دون واسطة» . هذا صحيح . ولذا فهى تبعث فيها
الإعجاب والدهشة بقدر ابتعاد الحقائق التى أدركت فيها النفس تلك العلاقات
« فى قفزة الخيال التى تشبه قفزة الحصان » (١٢٧) وهذه العلاقات غير المتوقعة
تدهشنا بفضل توافقتنا وإياها ، وتكشف لنا عن ناحية لا يشك فيها من
نواحى الأشياء ، تلك الأشياء التى لانراها ولا ننظر إليها ولكنها موجودة
أمامنا . . . نأتى فجأة . فبفضل الصورة الاستعارية إذا أصبح ما كان غائبا
حاضرا ويقول الآن فى هذا : « إن الشعر الصحيح لا يصف إلا قليلا وبطريق
غير مباشر ، وغالبا عن طريق استعارات جزئية ، مثل « راع - قة هالية ،
أو سطح منزل هادى . . . لكن الشعر الحقيقى يظهر فى الحال شيئا . .
وليس الأمر أننا نرى ، لأن هذا الشيء يشبه وميض الضوء بل إننا

نحس فحسب بوجود هذا العالم . والإحساس بالوجود أقوى من الرؤية ،
ويكاد يكون لمسا ، أو إحساسا كما لو كنا نلِس .

والحقيقة التي تتقدم إلينا في الرمز وفي الاستعارة ليست حقيقة المظاهر
السطحية . وينجم عن ذلك أن تقع المعرفة الجمالية في موقع مضاد للواقعية ،
وأن حقيقة ليست هي الحقيقة التي تقع تحت الحواس . والفن في الواقع
حسب القول الجميل الذي قاله «كلى» ، لا يقدم لنا المرئى ، بل إنه يجعل
الشيء مرئيا . ولو أن الأمر أمر اتصال مباشر بمادة الأشياء المرئية أكثر
منه أمر رؤية . ولذا يمكننا أن نقول — كما سبق أن قال بيرجسون —
إن الفن يلحق بالواقعية ، نتيجة للسعى إلى اللاواقعية . والشعر ولا شك
« يبين الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي تسجلها حواسنا آليا . . . يبينها
عارية تحت ضوء يهزنا ويوقفنا من خمودنا » (١٢٨) . والصورة التي يقدمها
الفنان أو الشاعر إذا تتضح لنا خاطئة أو مشوهة في حين أنها تترجم
حقيقة أعمق وأكثر غموضا . فعندما يكتب فيكتور هوجو مثلا بيت
شعر كهذا :

كان العطر المنهش يخرج من خصلات كثيفة من « الأسفوديل »
حين يكتب هذا ، يرتكب على ما يلوح خطأ مزدوجا ، الأول أن « الأسفوديل
لا ينمو في خصلات كثيفة » ، وثانيها أن زهر « الأسفوديل » لا يعطى أية
رائحة . لكن من الذي لا يشعر أن هناك شيئا في هذا ؟ شيئا أغنى وأعمق
وأصح من وصف دقيق يقدمه عالم في النباتات ؟ ماذا ؟ حالة نفسية معينة
من حالات الطبيعة ، إحداها محاطة بالأخرى ، تجذب حقيقتها القلب في
الحال . أليس « الأسفوديل » هذا جيلا في مثل هذا البيت الذي يأتي إليه الزهر
ليجد لنفسه مكانا في باقة المقاطع ، يحمل مثل هذا الاسم الجميل ؟ (١٢٩)
« ما من شيء أشد حقيقة من غير الحقيقة » ، هكذا كان نوديه يقول ..
وليس كلام نوديه هذا بتعبير سخرية فحسب . فبودلير كان يقول هذا

أيضا فيها يتعلق ، بالدكتور ، المسرحى : « إن هذه الأشياء أقرب ما يمكن أن تكون من الحقيقة ، لأنها غير حقيقية ، فى حين أن أغلب رسامى المناظر الواقعية كاذبون لأنهم فعلا نسوا أن يكذبوا » (١٣٠) .

وفى التصوير ، والحديث منه بالذات ، يؤكد ما يقدمه لنا الشعر من دروس ؛ فنحن لم نعد اليوم نجعل أن الحقيقة تظهر على اللوحة أحسن من ظهورها على النسخة المنقولة نقلا دقيقاً ، وهذا بفضل تأثير المعادلات التشكيلية . هذا هو موضوعها الحقيقى ، الرمزى لا على درجة ، المتولد من الوجدان الذى تشتغل فيه أعماق الفنان والعالم الخارجى ، ذلك العالم وتلك الأعماق التى لا يمكن أن يكون موضوعها الصحيح إلا سنداً وذريعة . إذ أن « نفس المصورين الذين يدفعوننا لإعادة اكتشاف الطبيعة ، يدعوننا أن من المستحيل أن نكون مبدعين عن طريق البحث عن نماذج طبيعية ، وبالنظر إلى الخارج ، بل إنه لى نعيد اكتشاف الطبيعة يجب أن نبحث فى نفوسنا عن تلك القوانين الكبرى التى لا تكتب فى الفن أيضا والشئ الذى يعكسه المصور على لوحته - حتى حين يصور قيثارة أو إناء للربى - هو ثمرة تجربته الشخصية الخاصة » . وسواء أكان ما يصوره هذا تمثيلاً أم غير تمثيلى ، فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هى ، بل يقصد حقيقة تنطوى حقيقة الحواس ، حقيقة « تختبئ فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته ، . . . وهو هنا لا يبحث عن الخطوط التحديدية الخارجية للأشياء ، بل إنه يدرك ميزانها النغمى عقلا . فما هذا « ما نيس » يرى ورقة من أوراق شجر البلوط ، في رسمها ، ويكون الرسم مضبوطاً أول الأمر ، ثم يزداد واقعية تدريجياً كلما زادت التخطيطات . . بحيث يرسم فى نهاية الأمر غريزيا تلك التوجعات التى تصعب بالنسبة لورقة البلوط كالنفس بالنسبة للجسد . . . تصبح فى آن واحد شكلاً وجوهراً . هذا وزن يمش فيه

ويضمه ويمتلكه هو . وهو يلاحظ أن هذا « يأتي من ذاته ، ومن داخل ذاته ، كما تأتي الصلاة ، (١٣١) .

إن المعرفة الجمالية كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي ، وفي أشد علاقاتها خصوصية . ولذا فهي تسمح لنا بأن نثقب بما وراء الأشياء والإنسان . ولم يخطئ ، يتهوفن حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق ، ولم يكن الرومانتيكون الألمان على خطأ تماما حين قالوا بأن الشعر يمثل نحو الميثافيزيقا . ألم تثبت أن كل عمل فني عظيم يعكس موقف مؤلفه حيال الوجود ، ولو عن طريق الأسلوب ؟ يقول لنا ريفردي : إن قيمة القصيدة تأتي اتفاقا مع الانحصال المؤلم بين الشاهر ومصوره ، (١٣٢) . بحيث نكاد نعترف بأن القصيدة تحوى فلسفة في أولى مراحلها ، ولكن بكل قوتها وحقيقتها . فهناك من قبيل المثال فحسب فلسفة هامات والملك لير ، وفلسفة « حذاء الحرير الستان » وفلسفة « الجبال البحرية » . أما عن الملكة الغامضة ، فإن كلا منا يتصورها تبعا لما يؤمن به ولما يلزمه من صور وآراء وأفكار ؛ وكذا تبعا للنغمة التي تلقاها ، ويؤكد كل الشعراء مع ذلك أن وظيفة الفن هي توصيلنا إلى هذه الملكة الغامضة . أو على الأقل إلى مدخلها . صدقوا نوفاليس في هذا : « إن العالم العلوى أقرب إلينا مما نتصوره عادة . وحتى في هذه الدنيا ، نعيش في هذا العالم العلوى ونراه مختلطا بلسج طبيعتنا الأرضية » ، (١٣٣) .

صدقوا بودلير في هذا : « إن كل شاعر غنائى يعمل حتما بحكم طبيعته للعودة إلى الجنة المفقودة » ، (١٣٤) وصدقوا في هذا أبولينير : ليس الشعراء رجال الجمال فحسب ، بل هم كذلك وخاصة رجال الحقيقة بقدر نفاذهم للجهول ، (١٣٥) . وصدقوا كوكنتو في هذا : « إن الشعر يمنح العيش لمن يشعر به في غثيان . وهذا الغثيان المنوى يأتي من الموت ، والموت قلب المجن من الحياة . اقترضوا نصا لا نستطيع معرفة بقيته لأنه مطبوع في ظهر

صفحة لانستطيع قراءتها إلا إذ فليناها . هذا الظهر (ظهر الورقة) الغامض يحفر حول أفعالنا وأقوالنا وأقل تحركاتنا فراغا يبحث الدوائر في النفس كما تبحث بعض الأفاريز الدوار إلى القلب ، والشعر يقوى هذا الدوار ويخاطبه بانناظر الطبيعة وبالحب والنوم ولذا تنا إن الشاعر لا يحلم ، بل إنه يحسب عددا ، لكنه يسير على رمال متحركة وتنغرس ساقه أحيانا في الموت ، (١٣٩)

أيمكن أن يكن الفن إذن قلة الفلسفة ؟ وهل تستطيع المعرفة الجمالية أن تنافس المعرفة الفلسفية ، وأن ترتفع موقعا ؟ أبدا . فلقد قيل إن الشعر « شئ غير الميتافيزيقا ، لأنه « قبل كل شئ » أعنية ، (١٣٧) وقد لا يذهب شعراء اليوم إلى نفس الخلط الذى وقع فيه الرومانتيكيون ، فالشعر كما يقول سوبر فييل : « لا علاقه له بالتفكير : بل مهمته هى أن يعطى عن التفكير مرادفا ويثير فينا الحنين إليه » (١٣٨) وكوكتو يميز ما يحسن التمييز فيه من هذه الجهة : « إن الميتافيزيقا والمسببات الأولى تلعب لعبة المحاوره فى بطنه وفى حدة ، والشاعر ينزعه ويحدد مكان الاختباء ، لكن إذا حدث أن سبق الشاعر ، واكتشف هذا المكان مقدما ، فإنه لن يستطيع أن يستغل اكتشافه ، وهو يرى ، ويمر ولا يتعجل فى مطاردة المجهول » (١٣٩) . هذه الأسبقية التى نضع فيها الشاعر بالنسبة للفيلسوف أسبقية قد يجدر بنا مناقشتها لأنه مشكوك فيها ، لكن مهما يكن من أمر فإن المعرفة الجمالية ، والمعرفة الفلسفية ليسا من نفس الطبقة ، فالفلسفة هى البحث عن الحقيقة التى يتم التعبير عنها على هيئة أفكار واضحة . مسائلة تبعا لقوانين المنطق . أما الفن فهو يفر من الأفكار والمنطق ، ولا يهتم بالحقيقة التى تصاغ صياغة مجردة ، ولا بدقة البرهان . ولكنه امتلاك للواقع الذى نلتقطه ونعبر عنه فى رمز العمل الأدبى أو الغنى حيث يكون الإناء ومحتواه ، أى المعنى والشكل عبر متميزين .

ولهذا الفرق تعاليمه ؛ ذلك أن هناك فرقا بين القدرات التي تصنع الشاعر أو الفنان من ناحية ، والفيلسوف من ناحية أخرى . فالفيلسوف رجل باوع بفضل قدرته على التفكير المنتظم والنقد ، وحركة تفكيره - إن صح القول - تلوذ بالفرار من مركز دائري ، بمعنى أنه لا يفتأ أن ينتج الوجدان الذي يفتح في ظلام ما فوق الشعور ، ينتج في النور ويخضعه لعمل العقل أما الشاعر أو الفنان ، فهو على عكس هذا ، يقترب من مركز الدائرة ، وموهبته تنحصر في القدرة على العودة إلى نفسه . مادام عمله مستمرا . في النقطة التي يتصل فيها الشعور بالاشعور ، والجسد بالروح ، والأتا بالآثاء والحياة بالموت ، والليل بالنهار ، هل يكون الإلهام شيئا آخر غير ذلك ؟ إن النشاط العقلي لا يمكن إلا أن يكون مبعث حقيق عنده . لهذا كان الفلاسفة شعراء تافهين ، والشعراء فلاسفة تافهين . لهذا أيضا لا يمكن أن يحل شيء محل الفلسفة في مجالها ، وتصبح المعرفة الشعرية بطبيعتها على أقصى النقيض من المعرفة الفلسفية ، لا تسرى ولا تكون ، نقية إلا في الانفعال الوجداني المبدع الذي يتولده فيه العمل الفني ، فإن نحن بعثنا الحلط في الخطط ، وادعت المعرفة الشعرية نفسها أنها قادرة على أن تكون معرفة فلسفية ، أن ادعت فلسفة ما ، تكون قد نبئت من العقل ، إن ادعت أنها قادرة على السيطرة على المعرفة الشعرية لتجعل منها أداة لها ، فإن الشعر والفلسفة معا يفقدان قيمتهما ويفسد الفن والميتافيزيقا في نفس الوقت ، (١٤٠) .

الفصل الرابع الفن والدين

يعود كثيرون من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين ؛ لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسحر ، ولأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية للفن متباينة ، وأكثر تدادا مما قد تتصور . ومهما يكن الأمر ، فقد حصل الفن في أيامنا هذه على استقلاله الذاتي عن الدين وعن غيره . فكلما ازداد ثباتا وتأكيدا في طبيعته الخاصة به ، انفصل واستقل ، كما استقل العلم والدين . لكن ليس هذا بدليل على أنه عديم الصلة بالدين ، فالخلط الأساسي على كل حال بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق التام بينهما .

هل نطلب إلى الفنانين أنفسهم البت في هذا الأمر ؟ هناك كثيرون منهم ممن يشهدون لصالح الصفة الدينية للفن أن ميكل أنجلو هو الذي يصرح بأن « فن التصوير نبيل ونقي بطبيعته » ، وأن « حريخ » الذي يكتب قائلا : « إن أن تفهم الكلمة الأخيرة بما يقوله كبار الفنانين عن أعمالهم الفنية الكبرى ، تجد الله موجودا فيها » . وليس المؤمنون من الفنانين وحدهم هم الذين يتحدثون هكذا ، بل هناك من غير المؤمنين أو اللامبالين ، من يقول كما يقول رودان : « إن الفنان الحق أشد الناس تدينا . ولطالما خلطت بين الفن الديني والفن لحسب . فعندما يضع الدين يصبغ كل شيء . ويعترف راموز من ناحيته بأن « ما يسمى الشعر هو روح القدسية والحاجة إلى مشاركة

الغير في هذه القدسية متى تم إدراكها . وما معنى هذا إلا أن كل شعر لا بد أن يكون دينياً ، وأن كل شعر ضرب من الدين ؟ .

مثل هذه الأمثلة — بداهة — ذات قيمة كبرى ، وسترى ما يحق لنا استنتاجه منها . ولكننا ، على شكلها هذا ، تخلق المشككة بدلا من أن تحلها ، فكلمة « الدين » حين تصدر في الحقيقة عن فلم كثيرين من الفنانين تحمل معنى غامضا ، يشتد غموضه لدرجة أنه يخلق أسوأ ما يمكن أن يكون من سوء الفهم فالدين عند رودان مثلا معناه الشعور بالمجهول ، وكل مالم يفهم تفسيراً واضحاً ، وكل مالا يقل التفسير الواضح في العالم . وتبعاً لراموز يصبح كل ما هو شعري دينياً في إجماله . ويصدق هذا على كل شيء والكائنات والأشياء أشدها تواضعاً وأشدّها علواً ، لأن القدسية موجودة في كل مكان ولا توجد في أى مكان ، ومع هذا ، فإن ما تبس يتحدث عن « العاطمة إن صح التعبير - العاطفة الدنيوية التي يمتلكها ويأخذها من الحياة » وعن « الصفة المقدسة لكل شيء حتى » هانن أولاه بعيدون عن الله ، أو عن الآلهة . عن كل مذهب وعقيدة أوطوقس . وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة « الدين » .

غير أن الخلط الرئيسي يأتي من أن الفن في رأى عدد من الفنانين ديني ، لأنه بنفسه دين ، أو أنه يرمي إلى ذلك . . . ولقد أشار راموز إلى هذا خفية ، وأكد تلك الإشارة كل من رودان وسيزان وعشرون غيرهما . وليست هذه الفكرة بمجددة ، لأنها كانت تطفو في الهواء منذ عصر النهضة على الأقل ، ولقد كانت مبعث الإغراء في عصرنا الحديث لدى أولئك الذين يشعرون بأهمية الفن وضرورته ، ويتحدثون في نفس الوقت عن أى دين أو إيمان إيجابي . ولعل مالرو هو الذى جعل من هذا المذهب نظرية ، لأن علم الجمال عنده يبحث في تحديد دين للفن حيث ترتبط الموضوعات المختلفة التي يطرأها برابط عضوى هو الموضوع الأساسى ، ولعل من مصلحتنا أن

نستخلص الموضوع الرئيسى من جميع الموضوعات التى يختلط بها حتى نقبين قيمته ونفهم الفسكرة من منبعها، وهى فكرة لم يسبق لنا أن واجهناها قط دون فائدة .

دين الغنى

يشعر المارو، كأغلب الرجال الذين يمثلون جيله هو، بسخط الحياة البشرية، لدرجة يصل فيها شعوره إلى حد الضجر . وكأغلبهم أيضا، تجده يبحث فى تمسك كبير عن وسيلة للتخلص من هذا الضجر، لكن الطمأنينة لا يمكن أن تأتى عنده من الأديان التقليدية، ومادامت حضارتنا فى نظره أول حضارة تنسك قيمه الميتافيزيقية فإننا لم نعد قادرين على تمزية أنفسنا بالهبة، (١) واسكتنا لا يؤمن كذلك بالمذاهب العلمانية التى أشاد بها القرن التاسع عشر، بعد أن دلت العلوم السيكلولوجية على أن الحرية سراب، وعلى أن أسطورة التقدم قد تطايرت شظايا بفعل البربرية المنتصرة، وليس التاريخ كما يعتقد أنصار الماركسية، سيرا أكيدان نحو مستقبل أفضل، فما هو إلا سلسلة عشوائية - كما يقول شنجل وفروبليوس - من ثقافات مقطوعة الاتصال إحداها عن الأخرى، وتظهر كل منها على أنقاض سابقتها، ولا تترك بدورها إلا أنقاضا .

إلى من توجه حديثنا إذن؟ وما علاج قلقنا؟ وأى حائط نقيم فى وجه الظلم والألم والعزلة والموت؟ لكى يتخلص الإنسان من كل هذا يتعين عليه أن يعتمد على نفسه، مادامت الألهة قد ماتت . ولقد حاول المارو أن يجرب عدة حلول لهذا الموقف، تتضح من أعماله : وكان أول هذه الحلول الهروب والذهيان، وكلاما يأتى بهما الأفيون عند الشرقيين، والعشق الجلسى عند أهل الغرب . ويتبع هذا الفعل الفردى ثم الجماعى : «أن تترك آثار جروح على الخريطة، وتذوق الأخوة المدنية فى المعارك الثورية . هذا ما يستحق أن

نعيش وأن نموت من أجله . وأخيراً نراه وقد خاب أمله بعد هذه المحاولات فيلجأ إلى الظاهرة الجمالية يطلب إليها العون : ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقيها الإنسان لإزاء القدر ، بل إنه يتضمن بذاته النصر الوحيد الممكن على القدر . إن تطورات الفن هي تطورات الآلهة تقريبا ، لكن الإنسان موجود دائما خلف الآلهة على ما يلوح .

وما من فن جذبه هذه التسمية يقبل المظاهر الخارجية فحسب ، ولعل الفن الديني أكثر الفنون رفضاً لها . « مهما يكن المكان ومهما يكن الزمان ، فإن أساليب الفن المقدس ترفض تقليد الحياة وتتطلب منها أن تتطور » (٢) . هكذا نرى أن مالرو يفرق بين المقدس والديني ولا يجعل منهما مترادفين ، رغم أن الفنون قد ظلت قرونا طويلة في خدمة الأديان . فالمقدس هو قبل كل شيء إنكار لما هو وهمي ، ولما هو عابر . إنه خفض لقيمة العالم المرحل والحقيقة المدروسة ، وتخط للعالم الوهمي الذي ألقى بنا فيه ، والفنون المقدسة - هكذا يوضح لنا مالرو - هي تلك التي ترفض أو تحتقر إخضاع الصور لما تشهده خواصنا (٣) . ولا تقبل تحمل حكم الزمن ، وتخضع ما يرى لما هو كائن هكذا يريد مثلاً من المعمار المقدس « خلق أو إبداع الأماكن التي يجعل فيها الإنسان من الفضاء كونا ، ومن هذا الكون رابطة مع قوة بعيدة المثال تجبط به وتحكمه . . كما أن التمثال المقدس صورة من المظهر ، مثله مثل المعبد بصفته مكانا تخلص من العالم المحيط به » (٤)

والمقدس لم يصل إلى أعلى درجات التعبير في أوروبا ، وبالذات في أوروبا أيام عصر النهضة ، حيث مجدت الطبيعة تمجيذا مبالغاً فيه . بل انظر إلى آسيا الواسعة التي تمتد بامتداد الصحراء الأفريقية ، تجد في الحال ذلك الخدوع الشرقي المورغل في القدم (٥) ، حيث يعمل اللامرئ بكل قوته وقدرته الهائلة على كبت المرئ . هكذا كان العابر في مصر القديمة يتلاشى أمام ما هو أبدي كما فعلت التماثيل النصفية الرومانية ، بل إنه عمل على توصيل الميت

إلى الأبدية (٦) : وعند الآشوريين ، ضحى الأمراء القساء بالإنسان على مذبح الآلهة الدموية . في قصر خرساباد ذلك الحليط المرعب من القسوة والعظمة المقدسة ، على ربوة آئوس ، ربوة القتلة (٧) . وكانت الهند أقل بربرية دون أن تكون أكثر إنسانية ، حين أخذت ترمى إلى تذويب الفرد في المطلق الكوني . وما هي ذى معابدها تحت الأرض تعيش في ظلام تطهر من المظاهر (٨) . ظلام يلوح فيه الإنسان وقد اضمح .

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملموسة الشخصية شيء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها ، وهو يترجم في لغة الأشكال « الميراطيقية » . وإن الشرق الذي اخترع الكائنات ذات الأجنحة ليجعلها تطير (٩) فتاريخ الفن البوذي ، حيال الفن الإغريقي الذي يستوحى منه « هو قبل كل شيء تاريخ الانتصار على المجهود . ومن هنا كان خفض الجفون في بطن خلال القرون ، ومن هنا كانت ثنيات الملابس الخارجى الذى كان يرتبط ويلتصق بالجسد ، ومن هنا كان تجريد الجسد نفسه » (١٠) . ولقد ألقى القداى جانبا بكل ماهو مؤقت عابر لصالح « عالم علوى هو عالم الأبدية » . هكذا « تختفى الحركة والهمس ، وكل شيء يتحرك أو يختفى .. لا يستحق أن ينحت » (١١) .

إن المخلوق المنحنى لدى الإغريق يعتدل ، ولا يمكن أن تصور بيركليس راكبا (١٢) ، وهذا تطور يكاد يكون قصير الأمد لا يدوم إلا لحظة ، وتعلل طبيعة الجنس الإغريق ، إلا أنه كان من الكافى أن تظل خمسين عاما لتلقى جانبا بطن الثلاثة آلاف عام الأولى ، ولكن خلال الأعوام الخمسين المذكورة عرف الإنسان لأول مرة أن ينسى القدسية ، (١٣) . ومن وجهة النظر هذه يكون الأكروبول هو « المكان الأعلى لموت الكائن » . وفيه فقدت القدسية صوتها (١٤) ويوجد الناس صوتهم هم . وهكذا يكون الفن اليونانى أول فن يلوح لنا أنه يمجّد الدين ، (١٥) وما إن فقدت الميراطيقية

معناها حتى ظهرت الحياة في فن النحت . وظهر على شفاء « الكوروا » فجر ابتسامة لا ينضب ... وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها ، واصبحت الحركة التي لم يكن يسبقها شيء يدل عليها . وحركة التماثيل الإغريقية رمز الحرية نفسها إزاء العبودية المرتسمة في تماثيل آسيا » (١٦) .

لكن ليس معنى هذا أن اليونان لم تكن تدب بدين ما ، لكن المعنى هو أن آلهتها كانت تختلف عن آلهة الهند ومصر وآشور ، ومن الأولى إلى هذه الأخيرة حدث أن « حات الروح الإلهية محل القدسية » . وصحيح أن الشعور بالإلهية شعور أساسي مثله ، مثل القدسية ، (١٧) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما يختلفان عن نظيرها في الآخر ، لأن الأزلي والخالدين لا يولدان من الروح من جهة واحدة ، (١٨) . باعتبار أن الأزلي في نفس منبعه فيه الإنسان موضع البحث ، في حين أن الخالد في نفس منبعه ما يبحث عن ارتقاء الإنسان . وهكذا فإن الذي يظهر إذ ذاك للبرة الأولى لا للبرة الأخيرة ، هو العالم الذي يمرؤ فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه أحلامه ، ويتطلب من نفسه ما يستطيع أن يعمل كي يتوافق معها لا ما يجب أن يكون كي يتوافق مع الأزلي (١٩) .

فالقدسية تنزع عن صفتي ، في حين أني أشارك في الإلهية ، ويجب على أن أشارك فيها بنصيب أكبر إلى أن أغزو الأزلية البطولية التي تقيم بيني وبين الآلهة شبا . ويفهم من هذا أن بلاد الإغريق التي لم تعرف القدسية الحقيقية لم تعرف كذلك اللادينية الحقيقية . وكل حياة تخفى إلهيتها ، وكل إلهية تمجد الحياة التي تخفيها (٢٠) . ويفهم أيضا أن الخالدين والابطال الذين ينافسونهم لا يمكن أن يولدوا إلا من روح نفس الأزلي (٢١) ... ويأتي الإعجاب بعد العبادة . « فال يونان لم تخرج لا السعادة ولا الشباب ولكنها اخترعت مجددها » (٢٢) .

وحدث تطور جديد بعد موت الاسكندر : « حدث أن تحول صانعو الآلهة إلى صانعي التماثيل (٢٣) ورغم الأديان ذات النصوص التي بدأت تبحث عن أتباع لها، لم يجد الفن خادماً للإلهية ، وبدأ الأولمب في خدمته، رغم أنه كان آخذاً في الاختفاء (٢٤) .

لا شك أن العصر الهليني قد ترك لنا « شعبا من صور مثالية » ، لكن ماذا يكون مرجعها إن تكن قد توقفت عن الاعتماد على الإلهية ، اللهم إلا إلى المظهر الخارجي ؟ (٢٥) . سوف يقوم فن النحت بتقليد الحياة ... حياة ويا للأسف ليست إلا حياة الناس . الفنانين . . . ولا يمكن تصور إله ذي قدسية يشبه صور « ليسيب » لكن لا يمكن أيضا تصور « أولمبي » ، إلا ويكون قد فقد صفته الإلهية (٢٦) . فالواقعية لا تستطيع الانتصار لأن صيغ التماثيل بصيغة المثالية والخيال قد ظل بمثابة انعكاس غامض للروح الإلهية ، ثم تجرى « التجميلية » عليها ، بمعنى أن الفنانين قد أخذوا « في إدخال التزوج في عالم التماثيل الخيالي » (٢٧) . وأنه يحكى في « بيرجام » في أسلوب الأوبرا آلام مارسياس ولا وكون . وروما هي التي أخذت على عاتقها القضاء على هذا الاتجاه بفضل لوحاتها المنحوتة . ولأول مرة يعترف فن كبير بقيمة المظهر باعتبارها قيمة العالم ، ولأول مرة أصبح المظهر هو الواقع ، (٢٨) .

وقد حطم اللهيزنطة (٢٩) ، وأصبحت هذه تجعل الإنسان أو تسكاد ، (٣٠) ولذا كان الفن البيزنطي أساسا « إنكاراً تاماً للعابر » (٣١) ، ينظر إلى تماثيل فينوس وأفروديت كما تنظر نحن إلى رؤوس الشمع التي يضعها الحلاقون في واجهات محالهم ، (٣٢) وفيهم تهمة رشاقة الوجوه ودقة الرسم ؟ إن وظيفته هي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته « لتوصيله إلى عالم مقدس » (٣٣) ، ولذا أخذت التماثيل العارية تغطى ، والحركة تتجمد والعيون تقسع ، والشخصيات تزدان بإطار من ذهب ، فيغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، مخيف غامض . هكذا أخضع الأسلوب ،

البيزنطى الأشكال لنوع من كتابة ذات زوايا، ولتجر يد ضرورى، وأصبح هذا الأسلوب أسلوب تجمد الأبدى، (٣٤) وأصبحت الآلهة بعد أن أضنى الإغريق عليها مسحة إنسانية — معبرة عن سمو مقدس، وأصبح أبولون هو «خالق الشكل» بعينه.

وعرفت المسيحية في الغرب — في الفنون الجميلة على الأقل — طبيعة غير هذه تماما. ولا شك أن الأسلوب الرومان كان بنسبة كبيرة وريثا للأسلوب البيزنطى، إلا أن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر. فهذه مثلا روموس الأعمدة لدى الرومان في القرن الثانى عشر تختلف من حيث واقعتها وروحها الإنسانية التى مثلتها، وما كان لبيزنطة أن تقبلها. بحيث كان الفن الرومانى بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربى، لا العكس، (٣٥)، فكانت تتمتع الفنان المسيحى وقد بدأت تتحدث، لا إلى الخالق، ولا إلى الأبدى، بل إلى النجار الذى يحضر خلال قرون كان الإنسان فيها نائما (٣٦) أنظر إذا للبرة الثانية إلى هذه العبقرية الغربية وقد ظهرت، ما هى ذى كما حدث في المرة الأولى تميل نحو تأكيد وجود الإنسان على حساب المطلق، وما هو ذا «الوجه الرومانى وقد أصبح إنسانيا، دينيا في عمق، ولم يعد مقدسا» (٣٧).

أما الأسلوب القوطى فإنه لم يفعل إلا الذهاب بهذا الاتجاه إلى أقصاه. فأخذت الخطط المرسومة تذوب مرة أخرى، كما أخذت الأقنعة والحركة تلين» (٣٨). في نفس الوقت الذى أخذت النماذج والشخصيات التى انتزع منها الفن البيزنطى حالتها المدنية تتصف بالفردية. «فقد كان الاكتشاف المسيحى العظيم في مجال التمثيل الفنى هو أن إمكان تصوير أية امرأة في دور العذراء يمكن أن يكون أشد تحريكا للمواطن من محاولة الارتفاع بهذا الدور إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز» (٣٩). أما المسيح نفسه، فقد أخذت صفته كإله تقل تدريجيا، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئا فشيئا، ويتضح هذا من مقارنته صورته في «مواساك» ونظيرتها في

«آميان». وقد وصل هذا الاتجاه إلى حد أنه «عندما فصل في متحف ما إلى قاعات الفن القوطى يلوح لنا أننا نتقابل والإنسان الحقيقي الأول» (٤٠) ويتجه الفن القوطى بعد ذلك إلى تحريك المشاعر بحيث أصبحت «أجمل الأفواه القوطية تلوح كما لو كانت جروح الحياة» (٤١). ولكنها على وجه أخص علامة صريحة على أن «الإنسان المسيحى قد وجد تناسقه» (٤٢) فى نفسه وارتبط بالله وبالعالم الابتسامة...، وكلما عاد الإنسان للظهور بهذه الصورة، أخذ شئ من اليونان فى الزوال، منذ ابتسامة ريمس إلى ابتسامة فلورنسا، وكلما أصبح الإنسان ملكا عاد إلى الدنيا ليغزو تلك المملكة الواهية المحدودة التى سبق أن غزاها أول مرة على الأكربول وجزيرة دلف» (٤٣).

وما اصطبح الأسلوب القوطى صبغة لادينية، حتى تخلص عصر النهضة بدوره من آثار المصور الوسطى. وكان يكفى لهذا أن يتبخر العطر الجليل المتبقى من العالم الآخر، حتى لا تبقى إلا العصور المثالية أولا، ثم بالتدرج الصور الواقعية النابعة من عالمنا هذا. ولقد افتتح «جيوتو» فى إيطاليا هذا الاتجاه الإنسانى فى الفن، وهو الذى قال بأن «الإنسان الذى يقف فى وجهه ما تبقى من تهديد الآلهة، يربط صفار شعره الأولى بما لم يبدى فى الظلال المقدسة» (٤٤).

ولسوف تخرج من هذا الاتجاه حالا فنون التصوير الفلورنسى والفينيسى والرومانى «والتكنى»، والكلاسيكية الفرنسية. ولقد كانت لوحة «الله جميل، الموجودة فى آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أى إله فى الكثير أو القليل، كما أن صورة المسيح التى صورها كل من «ديروجان» و«رفايل» و«الجيد» أقرب ما تكون إلى صورة شاب مراهق. أما صور القديسين القوطية فقد كانت على الأقل تحتفظ بطابع دينى ما، من حيث إنها كانت «تنحطى الإنسانية وهى تحملها على عاتقها» (٤٥)، فى حين كانت صور قديسى عصر «مناهضة الإصلاح» تنتمى كلها إلى حياة أهل الأرض. أما صور القديسة مادلين

الثانية ، تلك التي أكثر منها القرن السابع عشر ، فلم تكن إلا صوراً مذبذبات
يكتنن لارتكابين الذنب ، وهكذا أخذت الروح الإلهية تفقد من روحها ،
في حين كانت القدسية تبخر ، وتحول الدين إلى خيالي معلن ، بل وقد تحول
مع تيار الواقعية إلى مناظر نوعية ، لدرجة أمكن معها استغلال موضوع
ميلاد المسيح مثلاً لتصوير الأمومة عامة .

وهنا انصرف ما أسماه مالرو « فنون إرواء الغليل » ، أي تلك التي تستند
إلى تفاؤل أعمى ، وإلى قبول الواقعية قبولاً كله نفاق ، وإلى التواطؤ مع القدر
لكي زرع من شأن الإنسان ، ذلك الإنسان « الذي يملؤه عالم تافه » (٤٦) .
ولم تستطع الفنون المسيحية التخلص من هذا التدهور ، فنذ القرن التاسع
عشر ، وهي تصف « بروح مسيحية هزيلة لم تفتأ أن تخضع الإنسان
للأسلبة التي لا تقهر ، وكلها تتصف بوجود الله ، ولهذا لم يتمكن هذا القرن
من الإجابة على أسئلة ألقاها الموت والمهرم وأشكال القدر جميعاً على
الإنسان » (٤٧) ياله من قسوة .. فن التصوير النقي ، هذا ، ويا للادعاء
بوجود فن مقدس حديث .. « وبالرمز كنيسة برودواي الصغيرة ، شبيهة
القوطية وسط ناطحات السحاب .. إن المدينة التي أنشأت هذه الكنيسة على
الأرض جميعها لم تعرف كيف تبني ، لامتعبداً ولا قبرا » (٤٨) .

مع هذا فقد كانت هناك ثورة تختمر . فاليوم نرى حتى في الغرب أن
« قيمة عالم الظواهر قد أصبحت موضع الشك والبحث » (٤٩) ، ولقد
أفلست اتجاهات الإنسانية الكلاسيكية فعلاً ، وأخذت الأوهام التي كانت
تغني مأساة الجنس البشري في الاختفاء ، وأصبح عصرنا عصر العودة إلى
القدرية ، « ولأح أن أوريك ، وهي مهددة تهديداً أكيداً ، قد أخذت تعيد التفكير
في نفسها بروح التفكير في القدر ، لا بروح الحرية .. سواء أكانت في هذا
أخذة طريقها إلى الموت أم لا .. » (٥٠) . لكن كانت هذه التطورات في
صالح « القدسية » التي أخذت تستيقظ من جديد ، وأخذت الأساليب

الدينية القديمة تعود إلى الظهور ، تاركة وراءها فنون الخيال ، وإشباع الغليل ، ، وأخذنا نرى أمامنا نوعا من المحبة الأخوية الكبرى ، فنذ حوالى نصف قرن من الزمان ، وكان الفنانون الذين يريدون أن يكونوا أشد المحدثين . حدثاء هم الذين يبحثون فى تممس شديد عن آثار الماضى ، (٥١) . وهكذا أخذوا يعيدون النظر فى الصور القديمة عن طريق إحياء مآركنه مصر . وما تركه وادى الفرات ، (٥٢)

على أن إنسان القرن العشرين لا يقبل مع ذلك كل ما يحاول الضغط عليه ، ولهذا نجده قد أخذ فى الثورة ، وأخذ يتعدى الماضى . ولهذا نجده . يميل إلى استعادة الفنون البدائية الأجنبية بدلا من فنون الشرق القديم ، لأن البدائية تتصف بوحشية وتهور وقوة غاشمة وكلها تساعد على إيجاد روح التضحية المائجة ، وتشهد على عدم إمكان التوافق إلى الأبد بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان والعالم . و الشئ الذى ينتزعه فن المأساة بطريق العصيان البربرى هو قبل أى شئ . قبضة يد خبيثة توضع على قم القدر ، (٥٣) ولا ينبغي أن نخطئ . فى فهم هذا « فالتسمية السريالية ليست شيئا جميلا جذابا ، بل هى وسيلة للاتهام ، (٥٤) .

ولقد ماتت الأديان التى كانت تلهم الفنان فنه المقدس قديما ، فلم إذن يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الحرم بشئ ؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها . وهم يطالبون ؟ إن مطلبهم ينحصر فى الأسلوب ، ولا شئ غير الأسلوب ، لقد اختفت الآلهة . ولم يبق غير آثار مبنية ونماثل . ولا شك أن تماثل المسيح المصلوب بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شئ جميل لحسب ، بل كذلك تماثل للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة ضوء المسيح . ومع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع — مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين — إلا بفضل صفاته التشكيلية . أما الإيمان الذى يتمثل فيه ، فإن مثله مثل أى إيمان ، من حيث

إنه مدين لنفسه بالأعمال الفنية الذى يتمثل فيها . وهكذا فإن القيمة العليا،
التي لم نعد نعترف بها لآى مذهب كان ، تحطم على صخرة قيم عديدة ،
وسط حادث الفرق الذى أصاب الأديان والحضارات . . تلك القيم هي
الوحيدة التي عاشت وتعيش بعد الأديان والحضارات . . إنها هي الأعمال
الفنية نفسها .

وبتعبير آخر ، فإنه نظرا لاختفاء « المطلق » الذى لا يزال العقل البشرى
يدين له دينه ، لا يزال الفن بالنسبة لنا نقوداً تتعامل بها من أجل « المطلق » .
وفي هذا الفن الذى ترك الأساطير القديمة لأنها لم تعد ذات هبة ، ذهب
« القدسية » لتجد لنفسها فيه مأوى ولتترك نفسها تركيزاً ، ولو أن هذه القدسية
قد انفصلت عن موابطها الدينية ، وأصبحت « قدسية لادينية » . وينذرنا مالرو
هنا بأن هذا آخر تطور يطرأ على أبولون ، ويؤدى إلى « تأليه الفن » . لقد
كان الفن فى الماضى فى خدمة الأديان ، واتضح لنا اليوم أن هذه الأديان
لم توجد إلا لخدمة قضيتها ، ولذا لم يعد الفن تعبيراً عن إيمان ما ، بل أصبح
هو ديناً فى ذاته لدى إنسان لم يعد يؤمن . وقد أصبح « المتحف الخيالى »
(الذى أنشأه مالرو) كتاباً يجمع حطام الأديان جميعاً ، أو تلك التى تتصف
بأسلوب ما ، ومكاناً تجري فيه صلاة جديدة « لكن من هو الله هنا ؟ ليس
هو الطبيعة ولا التصوير » (٥٥) والمهم فى المتحف هو أنه يعتبر - مثلاً -
أن صوره رسمها براك بلجاد ما ليست صورة مصغرة تقلد الفن البيزنطى . .
بل إنها « تنتهى كهنه الأخيرة إلى عالم آخر » ، وتأتى من إله غامض يسمى
الفن . . (٥٦) إله ذى سيادة يرأس الآخرين جميعاً ويدعوهم إلى الاختفاء
باتصااره هو . . . ولقد كانت روما تستقبل فى قصر الباتليون كل الآلهة
الممزومين ، (٥٧) .

ماذا يمكن أن يكون دين الفن إلا أنه كذلك دين للإنسان ؟ الواقع
أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحل محل عالم الواقع ،

التائه اللا إنسانى. والحركة التى يديها الفنان المبدع حركة رجل تأثر بتنافس العالم ويضع فى وجهه هذا العالم عالما آخر. ويظهر « المتحف » بذلك فى نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان ؟ يحل فيه « الوجود الضرورى للإنسان » محل « الوجود الضرورى للطلق » (٥٨) .. الفنان الذى ينشر مذهبه الفنى فى نفس المكان الذى كان يسيطر عليه الآلهة سيطرة إجبارية مفروضة. ذلك أنه « مهما تكن صور سومير » فى عالم الليل مرتبطة بهدف معين ، ومهما تكن صور « آزيك » فى عالم السماء مرتبطة بهدف معين ، فإنها تتضمن موقفا يقفه الإنسان إزاء العالم: « هو موقف يضع أساس الممالك ويشيئ المدن » (٥٩) .

هكذا يشهد الفنان « بضرورة تمثيل النصر البشرى ، حين يبدع أشياء جميلة ، حتى ولو كانت هذه الأشياء منقولة عن الآلهة . وقد يكون مبدع الاقتعرج لاجل تسيطر عليه الأرواح ولكنه بصفته نحاتا يسيطر هو بدوره عليها . وما من شك فى أن نحات كاتندرائة شارتر رجل تسيطر عليه روح المسيح ، لكن ليس المسيح هو الذى ينحت « الصورة الملكية » (٦٠) . فالنشاط الفنى إجمالا يبين قدرة الإنسان على قهر القدر ، بدلا من أن يقع تحت تأثيره ، وخلف كل عمل فنى كبير يتسكع قدر قهره الفنان ، أويزجر (٦١) .

هذا ما يتكشف عنه المغزى الأخير للفن . إنه « مضاد للقدر » فبن « سومر » إلى « مدرسة باريس » ومن كهوف المجدلية إلى « كلى » ، أو إلى « ميرو » يتحدث الفن « حديث ذكرى الغزو » ، وينتمى إلى نفس « سبيل السيطرة » (٦٢) ، وكل الأصوات الساكنة لفنى التصوير والنحت شيئا غير المناداة « بالقوة والشرف لكنها إنسانية » (٦٣) ، وهكذا كان من الضرورى أن يكون تاريخ الفن هو تاريخ الخلاص ، إذ أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعورى ، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعورى إلى حرية (٦٤) . وبالاختصار فإن الإنسان يصبح أعظم مما يقتله لأنه فنان .

بمعنى أن شيئاً سوف يظل يعيش من بعد موته ، فن الجميل أن ينتزع الحيوان الذى يعلم أنه سيموت أغنية الكواكب من قلب الطلقات ، ويقذف بهذه الأغنية في لجة القرون ، وفرض على القرون أقوالاً مجهولة ، (٦٥) .

لقد قلنا إن مالرو تليذ شينجلر . . ألا يمكن أن يكون أيضاً ، كما رأى اليمض ، تليذاً لهيجل ؟ انظر . . ها هي ذى الحلقة قد تمت . . وانظر إن الفن الحديث كان وريثاً في آن واحد لتقليد الفنون المقدسة والفنون الإنسانية . فلقد أخذ عن الشرقيين والبيزنطيين والبرابرة إرادة الأسلوب واللامبالاة حيال الحقيقة التصويرية التقليدية ، تلك الحقيقة التي يحل محلها مطلق يؤدي بها إلى الدم . ولقد أخذ عن الإغريق والرومان والقوطيين ومعاصر النهضة تقييم ، قيمة الفرد ، والاهتمام بالحرية وعظمة الإنسان . هذا هو التجمع الأعلى للفن الحديث . . القدسية واللاذنية والإنسانية واللاإنسانية كلها تجتمع في قلب ثالث يقضى على القطبين الأولين بطريقة المنطق الجدلى .

والآن يرتفع الإنسان بنفسه لكي يصبح إنساناً أعلى يجمع بين الصفتين الإنسانية والإلهية ، ويصل إلى القدسية ، لكنها قدسية هو سيدها مادام هو الذى أبرزها . إنه يسجد أمام اللوحة ، لكن بمجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد ، حيث إنه هو بعينه مؤلف اللوحة ، (٦٦) هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الممثلة : إنها تكرر المطلق وتقيم نفسها بصفقتها مطلقاً . إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها إلها ١١

من التمرد الى التسليم

إن البناء الذى شهده مالرو يستحق أن نوصي به ، لأن ميزته الأساسية وضع المناقشة فى مستواها الحقيقى ، وهو مستوى ميتافيزيقى دينى . ويعتبر كتاب « أصوات السكون » مالرو من وجهة النظر هذه من أعظم كتب عصرنا ، إذ يعترف معاصروننا على أنفسهم من خلاله كما تعرف معاصرو « نيتين » على أنفسهم من « كتاب » فلسفة الفن . لكن كم كان الطريق طويلا منذ ذلك الوقت . . . هذا هو علم الجمال فى قرن معذب متألم ، تغور بنفسه ثار ضد المطلق ، يلتمه عدم وجوده ، ويتمتعش للروحية . مع هذا فالعمل الفنى يعكس أساطير العكس انعكاسا بولغ فى دقته . وقد يكون من الجائز ألا يكون دين الفن . ونحن نقصصه فى برود ، ونجرده من سحر الأسلوب . مطابقا لا لجوهر الفن ولا لجوهر الدين .

يستند مالرو فى عالم الجمال كما يراه إلى تاريخ الفنون الجميلة ، أوبالآخرى تاريخ فنى النحت والتصوير . وأقل مايمكن أن نقوله بهذا الصدد هو أن الاختصاصيين فى هذا لا يتفقون وإياه دائما . . . وقد وجدوا فى نظريته تقريبات وحذف وتبسيطات وقوانين صارمة لا تبررها الحقائق .

إن الإنتاج الضخم فى آسيا الضخمة خلال قرون طويلة يضطرننا إلى التخفيف من هذا والاعتراف بالتنوع فى درجة الخشوع . . . كما يضطرننا إلى التحقق من أن الانجاء نحو التجريد فى كل مكان آخر غير آسيا لم يحدث دون مقابل له هو الاتجاه الواقعى . ماذا تكون العلاقة بين « إنكار المظهر » فى الهند والصين ، وهذه « التماثيل العارية المرنة المتموجة ذات الرشاقة الحلوة والجاذبية الأخاذة » ، وهى ثمرة المناطق الاستوائية . تلك التى أوضحها رنيه جروسيه ؟ أليست تقتضى إلى « الفن البوذى العظيم » (٦٧) ، على وتيرة النقوش البارزة فى « نارا » ٩ .

هذا ويحاول البعض جاهداً أن يقلل من أهمية ما لا يمكن إنكاره ، وهم يتحيزون تحيزاً يفتق العيون . ولتحكم بنفسك . . يقول مالرو : « إتنا نشعر غالباً في فنون الشرق الثانوية ، (لا في الفنون الكبرى بلا شك) ، نشعر غالباً بروح تنأهب التفجر ولكنها لا تتجاوز الالتصاق . . (وأيْن القدسية إذا ؟) موحي لعب الأطفال في الشرق تعبر عن مزاج حزين يتميز به هؤلاء الأطفال ، (مؤكداً أن المزاج ولعب الأطفال في الشرق لا يمكن إلا أن تكون حزينة) . لقد كانت مصر القديمة هي الأخرى واقعية ، لكنها كانت تزاوَل واقعتها هذه سرا ، (يا إلهي . . لقد كان العنصر الأزلي يخفي عنا تلك الواقعية) ولقد كان من المستحيل علينا أن نعلم إن كان للمصريين القدامى مزاج وروح لولا أن وجدنا الأحجار والحصى « رسمة رسعون عليها رسومهم الأولية ، (هل يقصد أن المناظر الجمذابة ، وقد كان تصويرها أحياناً يدل على روح الاستخفاف والحقبة ، تلك المناظر التي نراها داخل القبور هل يقصد أنها لا تحسب ؟) . لكن هذه الأحجار تثبت لنا أن المصورين والنحاتين كانوا يعرفون استقلال الشخصيات قدر معرفتهم للزواج . . — (مزاج أطفال يئلب عليهم الحزن) . . ولهذا فإنهم ألّفوا بهذه الأحجار جانباً لنفس هذه الباب وبفلسفة القوة . (لعل أحسن سبب هو رغبة مالرو في ألا نترض على ما يقول) (٦٨) .

هذا وتشكل بلاد الإغريق مع الشرق نوعاً من التناقض ، لكن التعارض الذي يقدمه لنا مؤلفنا (مالرو) بينهما شديد لدرجة مبالغ فيها بحيث يجافي الصواب ، فالفن الإغريقي يستند للحساب الدقيق بحيث لم يكن — إلى نهاية العصر الكلاسيكي — أقل تجريداً بطريقة من الفنون المصرية ، أو الآشورية . لكن كيف يقال ، من ناحية أخرى ، إن الأكروبول كان مكان موت الموجود ، في حين اتخذ أكبر فلاسفة الإغريق أمثال هيرقليط وبارمنيد وأفلاطون وأرسطو . واتخذوا الموجود موضوعاً لتأملهم ؟ لسوف نبحت

فما بعد ذلك الفرق بين القدسية والآلوهية ، لكن في إمكاننا منذ الآن أن نضع نظرية مالرو موضع للشك، حيث يعتقد البعض أن آلوهية مالرو بعينها آلوهية الإغريق . إن مالرو هو الذى يقول فى فصل عن الإغريق إن المجال الوحيد الذى نستطيع فيه رؤية ما هو إلهى هو مجال الفن .

والأسلوب يكفى ليدخلنا فى رحاب هذه الآلوهية ، إذ أنه كان يلوح أن الأسلوب ينبع من القدسية ، فالصفة الإلهية تنبع من شكلها . . وأى تمثال يمكن - سواء أكان مقدساً أم لا - أن ينتمى إلى الآلوهية بفضل الموهبة، لأن الموهبة ليست شيئاً آخر غير التعبير عما هو إلهى، والآلهة تتخذ شكلاً بالفن، كما يتخذ الضوء شكلاً بما يعنى . (٦٩) . هذه الآراء توضح لنا فكرة مالرو . ولكنى لا أعتقد صراحة أنها يمكن أن تكون مؤكدة طبقاً لما نعلم عن الفكر الدينى والممارسة الدينية لدى الإغريق .

لقد كانت الروح الإلهية هى روح القدسية منذ سنوات ما قبل التاريخ . وبعد عهد دلفولم يعد فى الفن اليونانى شيء آخر غير الآلوهية ، (٧٠) لكن يعارض هذا وجوده القدره ، ذلك القدر الذى شغل على ما يلوح النفس الإغريقية بدرجة لا تقل عن شغل الحرية والسعادة لها ، ويدل على هذا كل ما كتبه هوميروس ومؤلفو المأساة . ولقد تلبأ مالرو بهذه المعارضة التى نقول بها ، ولكنه أخفاها قاصداً . . فهو يقول : إن أساطير أجا بمنون وأوريس وأنتيجون كانت معروفة لدى الجميع ، وإن الإغريق ما كانوا يشعرون بالاهتمام لساعها ، بل كان من الضرورى أن يقصها قاص بطريقة جذابة . المهم أنه كان من الضرورى أن تصبح شعرا . ولم يكن مؤلفو المأساة مخرجين مهرة لموضوع الرعب ماداموا قد أدخلوا فى أعمالهم جو هو القرقوز الكبير . وما هذه الفظاعة الملحة إلا تلك التى سوف تظن أوروبا مستقبلاً أنها تكشف عنها فى فنها فى المأساة الدرامية . كان أرسطو حمار يضع زنبرك مسرحية المأساة فى الرعب والشفقة . . ودأساليب المسرح

الإغريق لم تكن تعمل على تقوية الرعب والشفقة ، بل كانت تضعف من قوتها ، ولم يكن النظارة يذهلون لأنهم كانوا يصابون بحالة من « الآلم » ، بل لأنهم كانوا يصابون بالنشوة ، ولأنهم كانوا يكشفون في تاريخ « أتريد » ، أن الشعر يتحدث إلى القدر حديث الند للند ، وفي هذا العالم الخيالي الذي يشهده الإنسان ، تفضل مسرحية المأساة أن تعطى شكلا لما يضغط عليها ، ولكيها في نفسها تعمل على أن يستمر هذا العالم في قبول ذلك الضغط هكذا تم اللعبة بإحكام ، وكأنما جمهور الناظرين يسهو أن يظل غير مبالي بالمسرحية . . وكما لو كان هذا الجمهور قد أخذ الضيق من الاستماع دائما إلى نفس القصص ذات النمط المثل ، وكأنما كانت أوروبا ، وقد كتب كاتبوها مسرحيات الميلودراما غير قادرة على فهم المسرح الإغريقي . . وكأنما كانت جوقة المنشير في غند ايشيل « تشبه في شيء ما يقدمه القرقوز الكبير . . وأخيرا كأنما كان سوفوكل يريد أن يعلننا — وهو يحكي آلام أوديب — كيف لتتولد على القدر .

والأوروبي المثقف لا يعرف بيزنطية قدر معرفته اليونانية ، ولذا فإن مالرو لم يفهمها جيدا . ومن هنا كانت مبالفته في وصف القطيعة التي حدثت بين الشرق المسيحي الحديث والعالم الإغريقي الروماني القديم . ولقد أثبت العلماء المتبحرون أن الفن البيزنطي ، وقد اندمج في التقاليد الشرقية ، قد تأثر بالتقليد الهليني وأخذ يتحدد دائما بفضل الاتصال به . على أنه قد يكون من المبعث أن نعتبر «الموزاييك» فن الظلام العظيم الذي جرت ممارسته بقصد زخرفة بالأرواح مسكونة ، يسيطر عليها الله في عظمته ، محاطا في هذا بحماية ضد « الارتباط الدنس بالناس » (٧١) . إن هذا التحديد صحيح فيما يتعلق بالفترة الثانية تقريبا من الفترات الأربع لفن التصوير البيزنطي ، تلك الفترة التي تقابل عصر جستنيان . أما الفترات الأخرى ، فهي تنسم

غالباً بالألوان البراقة والأضواء المرحية وبروح من الجاذبية والعاطفية ، وبالميل نحو التشكيل البسيط ، وكل هذه الصفات بعيدة عن الأسلوب البارز للنظام الكهنوتي .

هذه فكرة رئيسية عند مالرو . وقد سبق أن كتب في كتاب أشجار التبرج ص ١٢٨ هذا : يلوح لي أن فننا يبعث الاستقامة إلى العالم ، وأنه وسيلة للهروب من أحوال البشرية ، ويظهر لي أن الخلط الأساسي آت من اعتقاد البعض أن تمثيلهم للقدر معناه تحملهم إياه (في فهمنا لتراجيديا الإغريقية هذا واضح) لكن . . لا . . إن هذا معناه أننا نمتلك القدر ومجرد الحقيقة القائلة بأن في الإمكان تمثيل القدر وإدراكه شيء بعيدا عن القدر الحقيقي . . . وعن السلم الإلهي ، ويهبط به إلى السلم البشري الجنائزي ، ذلك الأسلوب الذي يقدم لنا على أنه الأسلوب البيزنطي لا شك في أن الفنان البيزنطي يرتفع فوق المظاهر الخارجية ، لكنه لا يحتقرها ، كما أنه لا يحتقر إنسانية المسيح . فالتحدث إذاً في هذا المجال عن وحدانية جسدية لا يمكن الوصول إليها ، وتختلط بها اندفاعات عاطفية والإصرار على أن يزنطة لم تكن في يوم من الأيام واثقة من أن المسيح قد تألم بصفته إنساناً (٧٢) ، أمر معناه الرغبة في إبداء تعبيرات وصيغ رنانة تناقض روح الطقوس الشرقية وعلوم الدين الشرقية كلها . فالأجزاء العميقة المذهبية في المقاطع الأسطوانية من المباني ، وأساليب الأشكال وتكبير الوجود لدرجة فوق إنسانية كل هذا لا يعنى أن الفن البيزنطي قد قضى عليه « العابر » . . أو أنه كان جامداً جموداً شديداً في مواجهة ما هو أزل . . لكن هذا معناه أن يسوع ابن الله حاضر حين تعمل الروح الإلهية على تشكيل الشكل البشري والطبيعة كلها بأشكال جديدة (٧٢) .

ولعل من المفيد أن نوضح في التجسد ، إما تأليه الإنسان أو تصور الإله على غرار الإنسان . ولعل وجهة النظر الأولى تتعلق بالشرق ، والثانية بالغرب . وعلى أى حال فليس في هذا إلا فرق في طريقة إلقاء الضوء ، إذ قد يكون من المضحك المريب على الشرق المسيحي أنه نسى إلهية المسيح ، واتهام يزنطة بإنكارها لإنسانيته ، لهذا كانت آراء مالرو حول انبهار القدسية في الفنون الرومانية والقوطية راجعة إلى ميله نحو صبغها بصيغة أسطورية لحسب . نعم .. لقد كانت روح إلهية مشوبة بالإنسانية منذ بدء الفن الروماني . لكن وفي الحلية (٧٤) هذا يأتي من نفسه ، في الجزء الأكبر منه ، من الشرق ، أكثر من أنه كان غزواً قام به الغرب ضد الشرق . لقد أتى من الشرق وبوجه خاص من الأديرة السورية والفلسطينية . نعم لقد جاء شعب الأرض الصغير ينضم تدريجياً إلى « فوق العالم الأبدى » .. أتى الصانع الفنيون بمعداتهم .. وأتى المنبوذ ومعه كلبه (٧٥) . لكن هذه الشخصيات .. الصانع والمنبوذ .. ظلت ثانوية حين انجذبت إلى دائرة الشخصية الرئيسية التي تشغل مركز الأبراج تلك التي ترمز إليها الكنيسة .. شخصية المسيح بعظمته وقد خرجت عن خالق الكل . نعم لقد شعروا الإنسان بكيانه ، وأخذ يبتدع أبطاله (٧٦) طوال قرون العصور الوسطى .

لكن بطل العصور الوسطى هو القديس ، ذلك الإنسان الذي يتعبد ويصلي ويقدم نفسه ضحية ، والذي يعتبر وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح . نعم إن تمثال إله جميل ، في آمان يقترب منا . ولا نفقد مع ذلك شيئاً من صفته المقدسة ، إن نحن وافقنا على أن يال الفن القوطي يرجع إلى توكيد الرابطة بين البشرى والإلهي ، على أن الذي يصنع القدسية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الإلهي السامي .

يلوح أن مالرو — وليس هذا بعجيب — يرفض وصف الأعمال الفنية

ذات الصفة المسيحية الواضحة بالقدسية . وقد يكون هذا راجعا إلى مذهبه وأحكامه عن فكرة القدسية في ذاتها ، إلا أن هذا القذهب وتلك الأحكام غير كاملة . إن عاطفة القدسية باعتبارها موقفا للضمير تتضمن تكشف حقيقة غامضة لا يزال من المستحيل تحديدها ، ومدركة لحسب كما لو كانت « الآخر البعيد » ، أى بصفاتها « ما هو غريب عنا ، ويبحث الضيق فيها ، وما هو خارج إطلاقا عن الأشياء التى تعودناها ونعرفها تماما ونفهمها جيدا » وأصبحت بذلك مألوفة بالنسبة إلينا ، (٧٧) .

لكن هذا الآخر البعيد — يتقدم لنا بصفة مزدوجة ، ويثير عندنا سلوكا مزدوجا . إنه « الضخم » ، الخيف الذى يذهل ويبعث الشلل والرعب بضخامته وعظمته وقوته ، الذى نشعر حياله مباشرة بالعوالم والدنس والتفاهة . لكنه هو أيضا « المبهى » . فبالقدر الذى تكون الألوهية به موضوع رعب للنفس — تجدها تجذب وتعجب ، والمخلوق الذى يرتعد أمامها ويخشع ويفقد شجاعته يشعر فى نفس الوقت بالندفاع نحوها وبرغبة فى أن يمتلكها بأى شكل من الأشكال . فإلى جانب العنصر المرعب يظهر شئ . يفرى ويجذب ويذهل بشكل غريب ويزداد قوة لدرجة أنه ينتج فىنا النمل والذهول (٧٨) .

وهذا هو الاندماج الذى يحدث لعنصرين ويشكل معنى القدسية فى أصلاتها الخاصة صحيح أن الكائن النامض موضوع خوف كلما تكشف . لكنه أكثر من هذا موضوع حب .. ترغبه وتعبه رغبة وجبا عظيمين .. لأنه يضم السلام والسعادة . ولقد عبر المتصوفون جميعا عن تلك الجاذبية واحتفوا دائما بهذه العذوبة وذاك الشذى .. الآتين من الله : شذى الله .. وعذوبة الله ..

لكن مالرو لا يعرف من عنصرى العاطفة الدينية ، مأخوذ من

منبهما إلا واحداً . والقدسية عنده هي ما يلتمه الإنسان ، وهكذا لا توجد لديه أية فكرة عن أنها يمكن أن تكون أكثر من ذلك - اللهم إلا في الأدب الرديئة ، إن كانت هناك أدب رديئة - لكي لا توحى إلا بالرب الدنيء - الذي يغذى الإنسان ويملؤه . ومالرو - بتعبير آخر - لا يدرك أن من الممكن أن تكون القدسية موضع حب . ومن هنا كانت عنده نتائج عديدة . فهو إذ يقيس العاطفة الجمالية بأردا الأعمال الفنية التي يرى فيها أعظم الأعمال قدسية ، يستبعد التلذذ واللذة (٥) ، لأن اللذة اعتراف بالخصوع كما أنه يرفض فكرة الجمال التقليدية ، لأنها توحى بتناسق تهدف القدسية إلى وضعها موضع البحث . وأكثر من هذا موضعاً للشك ، تلك الرشاقة التي تبين في الفنون وفي الأدب أيضاً . تبين القوة التي تتقدم لتكون موضع الحب ، وتأتي إليك بكل هباتها .

وأخيراً فإن مالرو أعمى تماماً ، حيث لا يرى هذا النوع من القدسية

* الشعور الذي نشعر به أمام تمثال «بييتا» (الرحمة) في فينيتو .
يساء التعبير منه بالفاظ ترتبط بفكرة اللذة ، حتى ولو كانت هذه لذة الإبصار أو ترتبط بفكرة الجمال التقليدي . واللوجوه المصورة في الصورة الملكية « لم يتم ابداعها طبعاً من أجل التلذذ ، والشعور الذي توحى به هذه الوجوه لنا غريبة عن تلك اللوحة (تطور الآلهة جزء ١ ص ١) وفي مكان آخر يتحدث مالرو عن نوع الشعور فيقول : «إن الأجيال لا تعرف هذه الوجوه التي لا تقهر (بولير - ديلاكوا - موزار الخ ٠٠) والناس لا يحبونها ولا يختارونها ولا يمكن التفضيل بين بولير وجان ايكار ، أو بين ديلاكوا وكورمون ، أو بين موزار ونوتيز الخ ٠٠٠) ، فهذه الوجوه لا تؤثر بطريق الاغراء ، بل تؤثر بطريق «الابهار» (صوت السكون ص ٣١٥) . انى أضاف أن يكتفى مالرو بدفع الأبواب المفتوحة ٠٠ فبولير يفرض نفسه علينا بقوة العبقورية ، في حين أن ايكار لا يتميز إلا بالوهية ، وهناك فرق في هذا ٠٠ فرق معروف . ومغروف أيضاً الفرق بين الرقيق والجذاب ، وبين المأساة والهزيمة . أما الاغراء والابهار فهما من نفس النوع ، تقصد الجاذبية ، والجانزية محببة وهي ترجع إلى التلذذ . وأنا لا افهم ما يفهمنا من التمييز بين الاغراء والابهار أولاً ، وبين الابهار والتلذذ ثانياً إلا إذا كان التلذذ يعنى الاشباع وهنا كان عليه أن يقول هذا .

نقصد قدسية « العلوبة »، وإن أراهن على أنه يرى «جنة دائية» أقل جمالا من «جحيمة»، لأنه من أولئك الذين يرون أن الجنة لا طعم لها، ولذا فهو يقفز وقدماه مربوطتان من فوق لوحات انجليكو . فإن أنا استعمت جيدا إلى جملة فاضلة من مقطوعة «تحول الآلهة»، فإن القس - المصور لن يكون إلا مشعوذا يضع فنه في خدمة خوارق الطبيعة، (٧٩) هكذا يقول مالرو) لكن هل يجوز أن يساء الفهم إلى هذه الدرجة؟ إن العالم الذي يدخلنا فيه انجليكو، عالم السكون والسلم والتقاء والحب، عالم مشوب بقدسية من أرفع درجة وأندر ما يكون . لكننا لا نكتشف فيه «النغم الجاف» الذي يجده مؤلفنا في المصورات البارزة في «تافان»، ولا «الوجوه التي مسخها الله» في لوحات الموازيك البيزنطية، ولا «الولولة الجهنمية» التي يظن أنها موجودة عند رامبرانت وميكل انجلو، (٨٠) . أن «ديانو» (انجليكو) لا يمكن أن يحتسب حتى بين «سادة الاتهام الطيب» الاتهام الذي يوضع فيه كل من ماساكبو وبييرو ورافائيل (٨١) . تصور هذا : فنان لا يتم أحدا . لا بد وأن يصيبه التحمل من نفسه . . إنه لن يعرف كيف يدخل إلى عالم مالرو على أية حال .

ثم نقسأل : ما هو هذا «الآخر البعيد» وذلك «القياء وراء الحاضر» الذي نشعر به كشيء مقدس؟ يجيب مالرو بقوله : «ليس هو دائما الله» ولا حتى «مطلقا ميتافيزيقيا» (٨٢)، فهناك في الواقع عدا القدسية الدينية قدسية قبل دينية، وقدسية «لا دينية» وقدسية «ضد الدين». فالقدسية قبل الدينية هي «شعور بوجود آخر» (٨٣) يوقظها الشيء غير العادي، الغريب، الخارق، بكل طبقاته، نقصد طبقة العرائس الخيالية أو الخارق المذاب، والغريب أو الخارق المقات، و«الماردة» أو الخارق المرعب . وهناك شيء يحطم السير العادي للأحداث، ولو أننا لا نعرف ما هو . والقدسية غير الدينية هي قدسية القوى المجهولة في الطبيعة وأعماق الحياة النفسية

والنشوة فوق النيرة للضمير ، وهي ترجع إلى عالم محدد لكن ليس هو بيئة العالم الإلهي . أما القدسية ضد الديلية فإنها تنتج ، ابتداءً من شيطانية الكبرياء إلى شيطانية الوحوشية ، من الانطفائية السائدة المتعددة ، بحيث إن من الجائز حب الله دون حدود ، فإن من الممكن أيضاً — في ذاته أو من خلال عمله — أن يكون موضع كراهية أو سخرية أو تصويرية كاريكاتورية غارقة . ومرة أخرى نقول إن النفس الإنسانية قد صنعت بحيث تضم هوتين ، وإنها بالتالي خاضعة لجاذبيتين ولنوعين متعارضين من النوار ، تقودها حركة « علوية » إلى تخطى نفسها من أعلى وحركة « علوية » (٨٤) كذلك تدفعها إلى تخطى نفسها من أسفل ، وإلى الانحطاط بذاتها وإلى القضاء على نفسها بنفسها ويعمل كل من هذين الطرفين على أن يغلبها « بالرجفة المقدسة على السواء » .

إنك ترى كيف كان مالرو على حق حين ميز بين المقدس والإلهي والديني . لكنك ترى أيضاً كيف أخطأ حين فصلها بعضها عن بعض ، فليس هناك من المقدس إلى الإلهي ، ومن الإلهي إلى الديني انحطاط كما يظن ، بل هناك — على عكس ذلك — إخصاب وتحديد تقدمي . فليس الديني بخارج عن منطقة المقدس ، بل إنه هو المقدس الذي وجد موضوعه الحقيقي ، ذلك الموضوع الذي لا يقتصر على أنه « مطلق ميتافيزيقي » ولا على أنه إلهي مذاب ذوباناً مختلطاً في الأشياء ، بل موضوع أقل شيطانية . بل هو الله في علوه وفي شخصه . على أن مهمة الأدبان الإيجابية ما دام المقدس معرضاً للشكوك والاتواءات التي ذكرناها ، هو توجيه ذلك المقدس وتنقيته والوصول به إلى غايته . ولا شك أنه يحدث أن تصاب بعض الأدبان بالذبول وهي مع هذا ليست أقل قدرة على الإبقاء على المقدس معها ، للدرجة أنها تجذبه معها إلى الهاوية — ألا ترى هذا المقدس يتراجع في قترات

معينة إلى مرحلة بدائية، أو يتحمس فتصبيه الحمى التي تؤدي به إلى أسوأ الخلط ؟ .

ومالو في هذا أيضا شاهد جيد من شهود عصره ، فهو يربط بين تلك القدسية « بقلق الإنسان العميق لكونه إنسانا » .. فلما يعمل الخوف من حرب نووية على نشره فوق رؤوسنا ، وتعمل على نشره أيضا قوة صامتة هي القوة السكونية والتعصب الجماعي والسير تحت أقدام القدر ، بل والقدرة الداخلية التي تشكلها لدى كل منا الاندفاعات الموروثة والاتجاهات الغريزية ودوافع اللاشعور التي لا تقاوم . ولقد كان في إمكان مؤلف والطريق المسكى ، والحالة البشرية ، أن يقدم مادة غزيرة لأصحاب القدسية الحاليين ، أولئك الذين لا يصفون من هذه المادة إلا مظاهرها السفلى أو التي تبعد عن طريقها الصحيح . فبالنسبة لأحدهم كانت القدسية هي الجزء من الأنا الذي لا يقهر ، (٨٥) . لا يقهر إلا إذا انصرف الإنسان إلى قوة قاتلة تؤدي بالقوانين إلى الانفجار ، وتنفجر هي نفسها في الشذوذ الجنسي وفي الجريمة . ليس الشذوذ الجنسي هو « التعبير عن حلة هجومية ضد حدودنا » (٨٦) . ومحاولة ترمي في آن واحد إلى أن تتخطى أنفسنا ، وأن نقضى على أنفسنا ، في حين أن اللذة « استهلاك شديد للطاقة وللصادر الحيوية ، شديد بمعنى خطير للغاية ، ومرعب لهذا السبب بعينه » (٨٧) وبالتالي فهي استهلاك مقدس ؟ ألم تعمل فكرة الجريمة على بث النقوة عند رامبو ؟ لقد قال رامبو : « لقد جففت نفسي في هواء الجريمة » . فالواقع إذاً أن « من الجائز أن تكون الجريمة عملا جذابا لدرجة تستعير معها روح التضحية لبعض صفاتها المقلقة لأكبر درجة ، بعد أن تكون قد هبطت إلى درجة الانحطاط ، وباعتبار العالم جاهلا وأقل إنسانية » (٨٨) .

إن مؤلف « أصوات السكون » مؤلف قصصى مهما يكن الأمر ، تغلب عليه صفته كقصصى ، والقدسية في نظره ترتبط دائما أو غالبا بالبدائية ،

والاطلاقها ، ومن هنا كان تفضيله لفن جويا ، لا لفن جويا ذى الاتزان في الفوحات التي تصور الأفراد ، بل لذلك الفن الذى يمارسه جويا ويصور فيه الرغبة والرفاهية والدماء والرؤية الثقيلة والكابوس والجنون والقسوة والشموذة .. ومن هنا أيضا كان إعجابه بالفنون الوحشية التي تصف الرعب والشياطين ، حيث يمثت الشياطين ليعبروا عن نهاية العالم ، وهكذا دخلت الشيطانية على خشبة المسرح بعد أن مرت من مجال الحرب ، وهو مجال الشيطان الأكبر ، واتته إلى مجال العقدة النفسية وهو مجال الشيطان الأصغر ، تمثل الفنون البربرية تمثيلا يزيد أو يقل بربرية ، ومجاله في هذا الصدد مجال كل ما يهدف إلى تحطيم الإنسان والقضاء عليه ، حيث تتخذ شياطين بابل والكنيسة وفرويد ويكيني نفس الشكل ، (٨٩) .

والمذهب الذى يتخذه مالرو في الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التي يشكلها لنفسه عن القدسية ، بحيث لا تستجيب هذه الأخيرة لذلك المذهب ، فالفن باعتباره تعبيراً عن ضيق البشر هو كذلك صيحة احتجاج وثورة ، وبحيث جديد في الواقعية ، ورفض للظفر الخارجى ، و«إنكار لعالم ملوت» (٩٠) ، ولكنه كذلك صيحة انتصار .. تقصد انتصار الإنسان على القدر وعلى عالم بعيد لإنشاء تبعاً لهواه ، ويخضعه لقانونه هو . ولعل من الملاحظ هنا أن مالرو يجهل في ذلك الإطار قيمة الجمال الطبيعي ، بحيث لا يوجد في نظره إلا الجمال الفنى ، باعتباره انتصاراً وإبداعاً . ولعل تردد بعض التعميمات هنا ، تلك التعميمات المملة أمر له مغزى خاص وتأخذ لهذا مثلاً كلمات : الهدم والانزعاع والغزو والضم والامتلاك والحاجة الملحة ، وغير المقابل للإخضاع الخ . وبوجه عام يعتبر مالرو بصفته عالماً للجمال ، استمراراً لما لرو بصفته مردداً للثورة ، والأمر بالنسبة إليه « ترك مكان جرح على الخريطة ، والفن عنده « آخر فرصة للعمل والفنان رجل يتخط شكل الإنسان مقترس ، غناط على غرار الجنود المرتزقة .

إن التطرف في الحكم لا يأتي منا ، فالرو هو المستول عنه لأنه يضحي بنصف سيكولوجية الفنان من أجل حبه للظهور . كم من مرة ، رغم هذا ، رأيتاه متواضعا ، هادئا ، صبوراً ، لطيفاً ، إنني أود من قلبي أن يغزو العالم بأن يعزوه إلى الأشكال التي يختارها ، أو إلى تلك التي يختارها ، كما يفعل الفيلسوف حين يخضع العالم لمذهبه ، وكما يفعل عالم الطبيعة حين يخضعه لقوانينه ، (٩١) ..

لكنه لا يقهر الطبيعة — كما يفعل الفيلسوف وعالم الطبيعة أيضاً — إلا عن طريق طاعته لها . إن الحاجة إلى الإبداع والخلق — وهذه ضربة أخرى — لا تتعارض لديه ولذة التأمل والإعجاب والتوافق . فبدلاً من أن يدهش الناس بطريق المفاجأة نجده يصنع إليهم ويستأنسهم ويحصل منهم على اعترافات خاصة بهم وبطريق الرقة والاستماع إليهم في شغف . وهكذا نجده يترك نفسه لتفوده الظواهر الخارجية نحو ما تملنه من حقائق . أكثر من أن يقضى عليها . وهو لا يعزل نفسه حين ينفي وينكر عالماً دنساً ، بقصد لا يعزل نفسه عن عالم الدنس هذا : فالنظرة النقية التي يلقبها على العالم تكشف له عن هذا العالم وقائه . وهذا هو — كما يقال — العنصر المؤثت المقابل للعنصر المذكور ، في الإبداع الفني . ولقد تحدث آخرون عن « توازن بين النشاط نصف النهارى والسلبية الكونية » (٩٢) .

ولنقل نحن من ناحيتنا إن تجربة الإبداع الفني تتضمن دائماً ناحية — لا أقول إنها سلبية ، لأنه ما من شيء يتطلب جهداً أكثر نشاطاً — بل ناحية فتح وترحيب واستعداد وتقبل . ويقول مالرو إن الفنان عضو في أسرة الطموحين . ألا يمكن أيضاً أن يكون — على الأقل بنفس الدرجة — من أسرة العشاق ؟

عاشق عجيب ، لا يشعر بالرضا حين يدلل ما يحب ، ويعمل على

إعادة بنائه بقوة وحماسة . ألا يمكن أن يكون هذا هو الدليل على أن ذلك الحب يذهب إلى أبعد من موضوعه المباشر ، مادامت الأشياء الجميلة لا تحب إلا كما تحب صورة منقولة ، أى حقيرة ، منقولة عن جمال أكثر كمالا ؟ من هنا إلى فرض وجود مطلق ميتافيزيقي وديني لا توجد إلا خطوة واحدة لم يكن هناك إلا القليل لكي يسبر مالرو هذه الخطوة . فلقد كان يكنى ألا يلتقى عقله وإرادته جانبا بما كان قلبه في حاجة إليه .

وإن كان مالرو يحب الفنون المقدسة ، فذلك لأنها ترتبط بعلو خاص . وإن كان يحقت فنون الإشباع فذلك لأنها لا ترجع إلى أية قيمة ، « والناس يشبعون أذواقهم ويكرسون أنفسهم لقيمهم هم ، والقيم الحقيقية هي تلك التي يقبلون من أجلها البؤس . . وأحيانا الموت » (٩٣) . حسن جدا . . . لكن قبول البؤس والموت من أجل شيء . . . أليس هذا معناه منح هذا الشيء قيمة عليا ؟ إن مالرو يضع فن التصوير مكان الله . . فهل فعل هنا شيئا غير أنه غير نوع المطلق ؟ أو بالأحرى ، ألم يحول في بساطة ضرورة هذا المطلق نحو موضوع آخر ، وهو — أى المطلق — حقيقة أعماق النفس البشرية ، والذي يوجد أصلا كأصل لجميع الأديان ؟ إنه سوف يضطر للوفاق على ذلك رغم أنه ، فهو يقول : « إن اللغة الدينية هنا تبعث على الضيق والإثارة ، لكن لا يوجد غيرها » (٩٤) . إن هذه اللغة وتمت بالقراءة لكل الأساليب المقدسة ، ولكنها غريبة عن جميع الأساليب الأخرى ، ولذا فإن لغتنا الدينية تبدو لغة دين يجمله ، (٩٥) . « إن عددا كبيرا من جميع البلدان ، تكاد تسمر بأنها مرتبطة فيما بينها ، تنتظر على ما يلوح من فن جميع العصور أن يسد لديهم فراغا غير معروف » (٩٦) .

أنا لا أنسى أنه إذا كان ثمة — في رأى مالرو — دين ما ، فإن ما من دين غير دين الفن ، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان . وهكذا فإنه يؤكد

أن الفن الحديث « ليس ديناً بل إنه إيمان » (٩٧) وما هو « بالمطلق » بل هو « ما يتلو المطلق » (٩٨) ففي عالم لا يعرف « مطلقاً » ما ، حيث تنحطم القيمة التنظيمية الأمرة الكبرى لتصبح قيماً متعددة (٩٩) ويصبح هذا المطلق « تقوداً تتعامل بها مع المطلق » .. إنها تقود انعدمت قيمتها وأأسفاه ... « أوراق مالية لا مقابل لها ، وشيكات بلا رصيد ، لا يضمناها ضمان . فمن الذى يمكن أن يعتبرها تقوداً صحيحة ؟ إن الفن لا يمكن له إلا أن يبعث فينا خيبة أمل ونحن نتوقع منه شيئاً ... يستحيل عليه ذلك إن هو لم يرجع بنا إلى المطلق نفسه ، ولن تكون الأعمال الفنية التى يقدمها إلا غزوات فاشلة ، إن هى لم تأت قبل تمكن ثابت طويل الأمد إتنا نعتقد أن مالرو ذكى ذكاء كافية يمكنه من فهم ذلك تماماً . . . لكنه أراد أن يقدم الإنسان فى قلقه هذا صورة بدائية للفن . ولا يفعل هذا إلا ليقرر به وليبعث التعقيد فى حياته وليخفى عنه المآل يبعث به ليقضى عليه ، وما الفن على هذه الصورة بقوة تستطيع حل المشكلات الجديدة أو إسكات الشياطين التى تزجر : ما أنفقه الفن بالقياس إلى الألم وما من لوحة وأأسفاه تستطيع أن تصمد أمام بقع الدماء ! ! » ولربما كان الفن على حق حين يصور وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه عبياء (١٠٠) فليتعلى مالرو إذا بالحاجز الذى نصبه ليحمى نفسه من الدوار . إن هذا الحاجز قابل للسكس وضيق النفس يأتى من العدمية وهو قريب . . . ومالرو يعلم ذلك .

وما دام الفن ليس بمطلق يستحق أى شيء فإنه سوف يظل كما كان ، شاهداً على ذلك الأهداف نحو المطلق الذى - إن نحن نظرنا إليه جيداً يغذى الثورة النفسية ذاتها . ذلك أن الكشف عن عدم كفاية العالم معناه البحث عن « ما وراء العالم » والتنديد بالمظاهر الخارجية معناه الاتجاه لشيء « أولى شخص ما » إن يكون هو مظهرها خارجياً ، والإقلال من « اللاقيمة » معناه

الرجوع إلى القيمة الكبرى ، وهكذا فإن النقي يستند إلى إثبات أعمق ، ليس هو لإثبات الإنسان فحسب . . . إذ يكتب هذا مالرو قائلا : « إن الفن الحقيقي يضع وسائله في خدمة جزء من الإنسان مختار اختيارا غامضا وبقوة شديدة (١٠١) فلتوافق على ذلك . . . لكن هذا الجزء الثمين من الإنسان لا يمكن أن يكون رغبة في الانفصال فحسب ، لأنه يعبر عن نفسه بطريق المطالبة والتنقيب بدرجة لا تقل عن تعبيره بطريق الغزو .

هذا الجزء هو الذي يخفي رغبة وقصدأ معيناً لا يستطيع الفنان بدونهما أن ينزع أى شيء كان من مجال الفراغ المختلط . ومن هنا كان الفنان في مجتمع باحث عن المعرفة كجتمعتنا هذا وجها مثاليا يثير نفس التأمل الذي كان يثيره في الماضي كل من البطل والحكيم والقديس . . . ومن هنا أيضا كان عمله الفني - بفضل وجوده فحسب - اعترافا ودليلا على وجوده وقيمته . وعلى كل ، فهما كان « شرف الفنان » في أن يثور حيال نفسه ، فإن عمله يلبع من جزئه الذي يعاونه في إحلال الصلاة محل النعمة ، وحيث يتحول التحدى ليصبح ابتهالا فلا مهرب لنا - فيما أخشى - من التصوف ؟

التقابل بين الفن والصوفية

إن هناك مبالغة في استخدام لفظ « الصوفية » ، فالرجل المتصوف في نظر البعض رجل يعيش في نشوة . وبالنسبة للبعض الآخر يعادل التصوف كلمة « غير المعقول » ، وفي نظر آخرين أيضا كلمة « صوفية » مرادفة للروح الدينية . . . ولسوف نأخذ هذا التعبير من جانبا بالمعنى الذي يأخذه به علماء الدين ، وعلى ذلك تصبح المعرفة الصوفية ، وهي معرفة الله ، معرفة خاصة جدا ، معرفة تجريبية ، لا عقلية منطقية ، مبنية

على التجربة . وحيث تقابلها في جميع الأديان - وحتى خارج الأديان - نجد أنها لا تشكل إلا أرفع تجربة دينية . ورغم أنها بلا شك مستحيلة المثال بمجرد بذل جهود بشرية ، فإنها تتطلب استعدادات خاصة ووسيلة معينة للحياة . وهكذا نرى أن بين الحياة التصوفية والحياة الفنية وبين التجربة التصوفية والتجربة الجمالية أوجه شبه تلفت النظر ، لافي أهدافها طبعاً ، بل فيما يخص صفوف الإعدادات البعيدة أو القريبة ، وفي طرق التفكير العقلية حين تدخل مرحلة العمل ، وكذا في بعض من آثارهما ، وتفسر هذه التقابلات بأنها دليل من أوضح الأدلة على الترابط الشاسع بين الفن والدين .

ولسوف نتحدث حالا عن الفنان المبدع . . لكن الهواة المتحمسين .. هواة الشعر والموسيقى والتصوير يعرفون هم أيضاً حالات تشبه حالات المتصوفين . ولنا هنا في حاجة - لإعطاء أمثلة تدل على ذلك - إلى اللجوء إلى الفثوة ، وهى شئ شائع كما نعلم لدى هؤلاء وهؤلاء .. وإن نحن هبطنا إلى مستوى متواضع بعض الشيء نجد أننا حين تأمل عمارتينا ، أو نستمع إلى ميلودية ما ، يتفرج جهدنا الذى يرمى إلى الفهم وتأخذ الروح فى تأمل نفسها بنفسها فى الجمال الذى يوحى به العمل .. أو فى بساطة تامة نجد بعض الذكريات أو الأقوال أو بيت شعر من داتى أو من راسين .. تنساب من أعماق غامضة فينا ، وتفرض نفسها علينا وتدعونا للتشروع وتتفد إلى قلوبنا .. وبعد هذا لا نعرف أكثر من ذلك ، لكننا نشعر بأننا نفهم قليلا ما كنا لا نكاد أن نعرفه إلا بالتقريب ونفعر كذلك بأننا نستمتع بطعم ثمرة لم نكن قد فعلنا بها أكثر من قرض قشرتها ، (١٠٢) .

وظاهرة المشاهدة العادية هذه ، أليست هى المقابل ، وإن صح التعبير ، الصدى فى مجال الطبيعة لما تسميه الأعمال الروحية فى مجال النعمة الإلهية ، أغنية السعادة ؟ تلك الأغنية التى يكون فيها النشاط راحة ، و«تحقق» فيها

الأفكار، وتصبح وجودا انعطافيا حاضرا وتتحدد فيها حالة التلاذذ الروحي بالتأمل .. تلك الأغنية البسيطة التي لا تجد فيها النفس موضوعا آخر غير نظرة خليطة عامة عن الله .. وحيث لا يشعر القلب بشعور آخر إلا بذوق عذب هادئ، هو الله .. ذوق يغذى دون جهد كما يغذى اللبن الأطفال، (١٠٤)

إن القول بأن التأمل الجمالى يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التعادل أنه يقتل بنا من الأنا السطحية الهائجة المتفرقة إلى الساطة الهادئة للأنا العميقة . ولا بد هنا من أن يسكت « أنيموس » لكي تستطيع « آنيما » أن تنفى . ولقد تحدثنا عن هذا بمناسبة حديثنا عن الشعر ، كما بين هيجل صحة هذا في الموسيقى .. والواقع أن الموسيقى ، لا تذهب إلى حد إيقاف مفاهيم عقلية، ولا إلى حد استدعاء صور تبعث التفرق في العقل فتقضى على الانتباه فيه .. والإنسان إزاءها لا يتركز في هذه الناحية الخاصة أو تلك من كيانه فحسب ، بل إنه يحدد بفكرة محددة . . والأنا البسيطة بصفتها مركزاً لوجوده الروحي هي التي يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة . على أن هذا التمييز بين نوعي « الأنا » هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية ، كما أوضح بريمون ، إذ يجمع المؤلفون جميعا على أن الاتصال بالله لا يتم إلا عند السن المادية للنفس ، ، وفي « الأعماق الخفية للروح ، وفي « مركز القلب ، . . ويضيف أحدهم قوله : « أعماق أوقية .. أكثر علواً وسما من القدرات الثلاث العليا ، لأن هذه القدرات تتبع أصلا من هذه الأعماق أو تلك القمة ، . . ولن يفعل القديس فرانسوا دى سال أوجان دى لاكروا أو تيريز دافيللا ، ومائة غيرهم تزيد أو تقل معرفتنا بهم . لن يفعلوا إلا أن يكرروا — بصرف النظر عن فروق لاقيمة لها — ماسبق أن وصفه أفلاطون وقربه من التجربة الفنية حيث قال : « إن التأمل الجامع الموحد يحدث عندما تكون الروح قد أغلقت أبوابها في وجه كل ما يجذبها خارجا عنها، وعندما تكون قد أرسست السكون في حواسها وفي قدراتها . . بل

وفي عقلها المفكر العارف عن طريق التمييز ذاته موضوعه.. وبالاختصار عندما تفكر مستخدمة قوة النفس المنقاة.. وإلى كل من انسحب ليعيش وحيداً في محرابه، « يقدم الله نفسه.. ويضيء فجأة ضوءاً داخلياً غير متوقع.. غير متظر.. » . ويفزو ويمتلك الروح كما يستولى الإلهام على روح الملهمين والأنبياء، (١٠٤)

غير أننا لم نصل بعد إلى هذه المرحلة. فكأن المنتصف أو القديس أو - بوجه عام - الرجل الذي كرس حياته لله، يصفى إلى وجهه نجد الفنان أيضاً يضع نفسه تحت تصرف رسالته، ويستجيب إلى نداء ما تدفعه ضرورة داخلية يأخذها في اعتباره ويستوعبها، وعليه أن يقبلها، ولكنها تبعد عنه وصما يريد أن يفعل. يقول راموز، وقد كان إذ ذاك في سن الثامنة عشرة: « إنى أرى كل يوم أكثر من ذى قبل ماذا يكون استعدادى وماذا تكون رسالتى.. إن كان استعداداً عادياً ندخل إليه بقلب مرح كما يفنى المحامى أو الطبيب.. لكن لا بد لي أن أصبح أديباً (١٠٥).

إذاً يكون الخط مرسوماً مقدماً، وقد لا تكون لدى الإنسان الشجاعة للسير فيه.. لكنه الخط الوحيد، ونحن متأكدون من هذا مقدماً.. الوحيد الذى « نجد فيه ضماناً وسعادة للهمة المكتملة والاستعداد المتيقن (١٠٦) وبالاختصار فإن الفنان لا يختار.. بل هو الذى يقع عليه الاختيار.. وإن هو رفض مهمته هذه، كان هذا منه خيانة وبداية حياة فاشلة. ولقد سأل أحد المصورين بونار قائلاً: « ألا تزال تصور؟ » فأجاب الفنان قائلاً: « نعم. وماذا تريد أن أفعل غير ذلك؟ ». نعم ماذا كان يستطيع أن يفعل حقاً غير ذلك؟ لقد ولد ليصور، كما ولد ميكلا أنطو ليكون مثلاً، وداتى ليكون كاتباً.. على أن هؤلاء جميعاً يعتبرون في مجالات أخرى - حتى التى اتصروا فيها - يعتبرون عتوقات فاشلة في الحياة.

وريلكه لا يفكر في نفسه فقط حين يصف عملية الانتقاء التي تصنع شاعر المستقبل في خدمة الشعر منذ شبابه الأول ، فيقول : « ولم يكن والداه يريان له أى مستقبل ، وكان أسانذته يظنون أنهم يعرفون أسباب انعدام التحمس للدرس عنده .. وكان الموت يبحث فعلا عن المكان الذى يستطيع أن يأتيه منه بأسهل ما يمكن ، لكن العنصر الإلهي لم يكن يبالى بذلك لإطلاقاً فراح يصب أمواجه في هذه القنينة المشعة .. ومنذ ساعة لحسب كانت أمه تلقى بنظرة عابرة قادرة على احتضان هذا المخلوق .. لكنها لم تعد تعرف كيف تحصل منه على الاتزان ، .. فإذا حدث .. وكيف توصف « القوة لم تتأهب فيه بعد التي ظهرت في هذا الفتى الذى ربما كان يرفع نظراته ولا يراك ، تلك القوة التي تفاجئ القلوب الشابة في وقت لم تتأهب فيه بعد للحياة ، لتبتلاها بقوة وبملاقات سرعان ما تتعدى كل الانتصارات التي يمكن أن تحققها حياة بأكملها ؟ . وكيف يستطيع مخلوق جديد لا يكاد يعرف يديه شخصيا .. مخلوق حديث العهد حتى بأبسط الأمور وأيسرها كيف يستطيع التكيف بوجود خارق لهذه الدرجة ؟ .. آه .. لم لا يستطيع شاب في مثل هذا الموقف أن يذهب فيحترف الرعي ؟ .. آه .. كم كان من الضروري إقناعه أو معارضته ! أحسبون حقا أنكم تشعلون ذهنه وهو ذلك الإنسان الذى هو قوة لا تنضب امتصاصا بلا حدود .. وقيل الأوان ! (١٠٧) .

نعم ... كان يجدر به أن يجعل من نفسه راعيا .. حياة الفن في الحقيقة لا تشبه المهن الأخرى ، بل ما كانت هذه الحياة مهنة حقا ، وما هو ذا راموز يعترف قائلا : « لا أظن أني جدير بهذه الوظائف العليا .. وأنا لا أرى فيها وسيلة لكسب العيش .. بل أكاد أرى فيها تمبا .. وكما هي الحال في التعبد (١٠٨) تنسأل : ألا يفترض اللغة الفنية العدول عن « الدنيا ، وعن لذاتها ومطامعها ومظاهرها .. ؟ فلكي يكرس الفنان حياته كلها لما يجب ، ألا يقبل الفقر والعزلة وعدم فهم الناس له .. واحتقارهم إياه

ما هذا إلا انعدام عقل في نظر الحكماء .. والحقيقة — هكذا يقول برنارد — إنه لا بد من الجنون بما هو خارق للطبيعة في فن التصوير وفي القدسية على السواء» (١٠٩) ..

كان راموزا وهو شاب يعطى دروسا لى يعيش، لكنه ترك المهنة حين فهم أن العمل من أجل العيش يفسد العمل باعتباره علة وجوده . وقد قال فيما بعد .. حين فهم مغزى هذه الحقيقة «إن الفنان والقديس .. رجل واحد .. تنحية للذات .. عدول عن المصير .. ورضوخ للإهانات والحرمان، وشعور بنوبات النعمة، همما التلاميذ .. والقاعدة .. والتوازي بين نوعين من التصرف حقيقة جمالية إن أمكن القول .. للأناجيل» (١١٠) .

ليس مما يلفت النظر أن المبادئ الإنجيلية ترك نفسها لتثقل بسهولة إلى سماء الفن . وغالبا ما نجد فيها تطبيقا لها ؟ ومن المسير خدمة سيدين في آن واحد .. أتذك كل شيء واتبعني .. والذي يجب أباه وأمه أكثر من حبه لأبى غير جدير بي ..

ولحياة التصوف لحظات نشوة علوية ، وحياة الفن تقرب من قتها عند وجود الوحي ، ولم يحدث أن أنكر إنسان ما هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم تكن الشعوب القديمة لتقيم خطأ فاصلا واضحا بين الأنياء والشعراء ، وقد رأينا كيف يوضح أفلاطون أنه ما من إنسان بقادر على فرض شعر جميل إن لم يكن الإله قد أمسك به . وما زمر «موحية الشعر» إلا ترجمة لهذه التجربة الامتلاكية الخاصة بالشعراء وبالتصوفين على حد سواء . ولقد تحدثنا عن حالة ريلكه ضمن حالات أخرى .. هذا الذي لم يكتب يوما سطرًا واحدًا دون وحى أو ضرورة داخلية .. لكنه لم يكن إذ ذاك بقادر على أن يمنع نفسه ، وما كان يكاد يعرف كيف كانت الكلمات التي يكتبها في الوريقات التي يحتفظ بها في جيبه دائما .. كيف كانت تتولد .. ولقد أصبح الرحي عنده

خارجا عنه، لدرجة أنه كان يرفض أن تطبع أشعاره باسمه لأنها كانت كلها عملا عليه .. كان هناك شخص يجلس أمامه يملأها عليه، (١١١) .. هذا .. ولم يكن ما يفعل رامبو مثلا بشيء اسمه «حب الباطن في قالب حسي ظاهر، بل كان قوة مجهولة تظهر في روح الشاعر وتخفف، شخصيته لحظة وتخفف من عبئه، وقلبا تكون الأغنية هي العمل الفني .. أى الفكرة التى يتغنى بها المغنى ويفهمها .. لأن وأنا، شخص آخر، وإن استيقظت قطعة النحاس لتصبح آلة موسيقية، فما هذا بخطأ منه .. هذا شيء واضح عندي .. وهأنذا أحضر فتع فكرتى .. وأنظر إليها، وأصغى إليها، وألقى بدقة من دفات قوسر الكان : وإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق، أو تأتي قافزة على خشبة المسرح (١١٢) .

وما الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه القوة التى يعترف بوجودها حتى أكثر الفنانين اعتمادا على الإرادة الحرة ؟ القدر ؟ لقد قال بسوسان : « إنه ما من أحد يقطع أوراق الشجر الذهبية إلا وكان القدر هو الذى يقوده أو المصادفة، هنا يقول فاليري : « لن يكون الشاعر شيئا كبيراً إن لم يكن العوية فى يده ما يفعل (١١٣) .

أما جوته فيصف تلك القوة بأنها « شيطانية خارقة » وربما كان هذا أمراً تركه شيطان سقراط فى ذاكرته، على أن هذه لتذكرة تكفى لكىلا نخلط بين تلك الشيطانية الخارقة والشيطانية بالمعنى العادى المعروف : فثلاً عندنا « مقيستوفيلس » وهو شيطاني بمعنى سلبى للغاية لا نستطيع اعتباره شيطانياً خارقاً، على أن الشيطانية الخارقة فى الحقيقة « تتكشف » فى نشاط وإيجاب تاماً، كما يحدث عند غاز عظيم كتابليون أو عند الموسيقى أو المصور أو الشاعر، ويضيف جوته أيضاً قوله فى هذا : « إنها الشيء الذى لا نستطيع فهمه بالعقل والمنطق، ولا يوجد فى طبيعته رغم أنى خاضع له، وبالاختصار فإن الشيطاني الخارق لن يكون شيئاً آخر غير القوة الخارقة عن الإنسان

ذى العبقرية ، والتي تؤثر فيه قوة شديدة تشد كلما كبر وكبرت معه عبقريته ، والتي يتعين ألا يتلقى هو تأثيرها إلا حين يعمل هو على توجيهها نحو أهدافه .. ولا يجب أصلاً أن نحاول في هذا توضيح فكرة ظلت ولا شك خليطة غامضة في عقل جوته نفسه ، لكننا نستطيع على الأقل أن نستخلص تلك الفكرة القائلة بأن عمل الفنان — شأنه شأن كل مبدع في أى مجال — يستند إلى قوة عليا تكاد تكون فوق طبيعية ، ولا تمنع الإنسان من السهر بذاته ، ولا يستطيع بدونها أن يفعل شيئاً هاماً (١١٤) .

• وهناك من المفكرين من يقول بأنه — أى الشيطان الخارق — هو بعينه اللا شعور .. تلك القوة التي جعلوا منها مشتقاً حديثاً لموهبة الفن . لكن مثل هذا الوصف لا يكفي لتبرير تجرية الفنانين لأنهم ، أى هؤلاء الفنانين ، يستمرون في بحث حقيقة لا يفهمونها دون أن يكونوا على جهل بشيء . من آثار هذه الحقيقة التي يسمونها اللا شعور .. تلك الحقيقة التي يطلقون عليها أيضاً اسم « الله » . لقد كان جورج إيليوث يؤكد أن في أحسن أعماله الأدبية يوجد « شيء آخر غيرها » ، يستولى عليها ويشعره هو « أن شخصيته هو لم تكن إلا مجرد أداة يعمل العقل من خلالها » (١١٥) .

وكان سيبلوس يقول عن سيمفونيته الخامسة « عندما تعتمد الصورة النهائية لعملنا الفني على قوى أقوى منا ، نستطيع فيما بعد أن نبرر هذا الجزء أو ذاك من العمل ، لكننا إزاء العمل في مجموعه نكون مجرد أداة .. » وهذا المنطق المدهش ، نسميه الله : تلك هي القوة الآمرة ، وعندما يتحدث راموز بدوره عن هذه القوة لا يستطيع إلا أن يلجأ إلى لغة الدين فيقول : « ما أنا بمقادير على فعل الكثير ، فلاحظ إذاً على الأقل ذلك الشيء القليل الذي أستطيع تحقيقه .. هذه هي صلاة كل يوم أؤديها .. فأدعو المجهول وإرادتي هزيلة ، لأن هناك شيئاً لا أستطيع التوصل إليه ، ويستطيع هو عمل كل شيء .. هو هذا الذي أرجو .. ولا أوجه رجائي إلا لذلك الإله

الداخلي» (١١٦) . وما تيسر لا يقل في انعدام الإيمان عن راموز ، ولكنه مثله طالما صرح قائلاً : «إن الله هو الذي يمسك يدي ، وما أنا بمستول عما أفعل» (١١٧) . وقد أجاب ماتيس عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر فقال : «نعم إن أودى صلاتي ، وأنت كذلك .. وتعلم هذا تماماً .. عندما تسوء الأمور نلتي بأقسننا في الصلاة لنجد جو الاتصال بالله .. وأنت تفعل هذا أيضاً» (*) وقد يكون من سوء التصرف المبالغة في مثل هذه الأقوال ، لأنها تميل إلى الاعتقاد بأن الفنان المبدع يشعر بأنه معلق فوق شجرة تطل على مياه ، وأن خصبه الفني ينبع من خصب أولى أصيل . وليس الوحي الفني على وتيرة واحدة ، وهو لا يزيد هنا في شيء عن السلب أو الذهول التصوفي ، لأن كل حياة روحية تتضمن مراحل من الجفاف والهمال قد تكون طويلة جداً ، حيث يترك الفنان الروح التي منحها الله إياه ، وحين ينتزع الله منه شعوره بوجوده ، تراه وقد غاص في الغلطات والإغراء والشكوك ، ويهبط وجوده للدرجة البؤس بل والعدم . والفنان يعرف مثل هذه المحن ، فإذا إن يسحب الإله حتى يصاب بحالة من الجنون ، وبعد أن كان يرفرف في رشاقة رائحة ، تجده فجأة وقد أصابه الهدوء الثقيل ، وما من نسمة تحرك قلاع سفينته .. فهناك لحظات يغيب فيها الفكر ويسقط القلم من بين الأصابع كما يحدث لراموز ، الأمر الذي يجعله يئن .. «وعبنا أحاول بذل جهد لأعود إلى العمل أو لأصادف فكرة ، أو لأعرض ما أظن أنه قائم في عقلي بياضاً على سواد» . هذه الحال لا يفلت منها أعظم

* انظر ألفيجارو الأدبي عند أول سبتمبر ١٩٥٦ ولعل النصي الآتي يوضح إلى أي مدى يذهب ماتيس وعند أي حد يقف . تسألني عما إذا كنت أؤمن بالله ؟ نعم .. عندما أعمل .. وعندما أكون خاشعاً متواضعاً أشعر أن أحداً يساعدني ويعاونني على إخراج أشياء تتخطاني ، ومع هذا فأنا لا أشعر نحوه بأي اعتراف بالجميل لأنني كما لو كنت أمام حاو لا يستطيع اختراق أبراجه ، وهنا أجد نفسي متكئاً على القائدة التي أخرج بها من التجربة ، وكأنني المفروض أن يكون هذا جائزة لي عن جهودي . انني ناكر للجميل وما من وخز ضمير يؤنبني (جاز) *

الفنانيين والآداب ، فقد رأينا أن ديلا كروا يبحث ويتحسس الوحي الحار ، ومثله كان بيتوفن ، وكان فاجنر ، يشهد على هذا ما كتبه الأول من خطابات والثاني من مذكرات ، يقول فيها كل منهما إنه قد ألقي به في حالة من تحبط تقرب من الجنون . . أليس هذا ضمن الأسباب التي تعمل على الجمع بين النعمة الشعرية ونعمة التصوف ؟ فرغم أنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين ، الأول مجال طبيعي ، والثاني خارق للطبيعة ، فإنهما على حد سواء يتميزان بصفات التقطع وعدم الثبات أو الدوام .

هذا ويعزى الوحي أحيانا إلى موحية ما ، ليست هي الموحية الرمزية للشعر والفن ، بل إنها موحية حية ذات جسد . وقد رأينا أن عددا من أرفع الأعمال الفنية والأدبية قد تم إدراكه في حب الرجل للمرأة ، لدرجة أن مولد هذه الأعمال يظهر طبيعيا بقدر طبيعية مولد طفل . لكن ليس لحب الشعراء هدف فني لحسب كما سبق أن رأينا ، بل إن له جانبا دينيا كذلك - ويخاطب التحليل في هذا الحب لوجود خليطا عجيبا ترابط فيه ثلاثة عناصر رئيسية بمقادير غير متعادلة ، ومتغيرة ، وهي الفن وحب الجنس والدين ، (١١٨) . ومن المستحيل إبعاد هذا العنصر الثالث ، وعندما يبحث الفنانون أنفسهم عن معنى لتجاوبهم ، يجدونه في الدين . . لكن لافي الدين المسيحي بالضرورة . . والاندماج بين الحب والفن والدين يتأتى كحقيقة تلقائية وطبيعية ، مستقلة عن أية عقيدة دينية محددة . . ونلاحظ هذا عند الإغريق ، ولم يكونوا مسيحيين ، ونجده عند فاجنر وقد اتخذ شكلا يقرب من البوذية أكثر من قرابه من المسيحية . وحتى أوجست كونت وقد كان ملحدًا يؤكد هذه القاعدة . . بحيث يمكن القول بأن التقابل بين اللغات وطريقتي التعبير يرجع أصلا إلى التقابل بين المواقف (في الدين والفن) ، دون أن ننكر أن تقليد داتق وببترارك أمر له أثره عند كونت ، (١١٩) .

لقد حاول بترارك إغراء لورا ، لكن لم تكن لورا في يوم من الأيام عشيقته له . خيبة أمل أثارت لديه نكبة معنوية وجعلت منه شاعرا شهيدا . ومع ذلك فهو مرغم على الاعتراف ، فهو يقول : « لقد دفعتني إلى حب الله ، إن جمال لورا ، الذي لم يستطع تملكه قد فتح له الطريق نحو الجمال اللانهائي ، وهو الحد الأقصى الحقيقي للحب . « فنها تأتيك الفكرة الحبيبة التي تؤدي بك - إن اتبعتها - للخير الأعلى ، وأنت تحقرو ما يرغب فيه الناس » (١٢٠) .

أما جوته ، فقد كان أقل سعادة من بترارك . فقد أصابه الهرم ليصل في نهاية الأمر - بفضل وجه طفلة - إلى الروحانية الدينية . فلقد كانت أولريكة حبيبته المثلى : وقد كشف له حبه الأخير عن التقوى : « في ألقى مناحي قلبي بنبض جهد يرى إلى أن أترك نفسي تتعرف بالجميل ، لتذهب إلى ما هو أعلى وما هو أسمى .. إلى المجهول .. وتكشف لنفسها عن لغز لا يمكن تسميته إلى الأبد . هذا إذا ما يسمى التقوى .. وهذا السمو السعيد من نصيب من أقف أمامها » (١٢١) .

وكان بودلير أكثر وأحسن استعدادا لكشف من هذا النوع . فقد كان واعيا بما يكفي بحيث لم يجهل الطبيعة ومدى العاطفة التي كانت تربطه بهوجاته ، « إني أحبك .. يا ماري .. لكن الحب الذي أشعر به حيالك هو الحب المؤمن بالله » . ولذا فقد ثار حين حكمت المحكمة بإلغاء قصيدتين كان قد كتبهما ليقدمهما إلى عشيقته مدام دي سا باتيه ، لأن القضاة لم يفهموا منهما شيئا ، إذ « إن غير المهذبين عشاق » . أما الشعراء فهم عباد » (١٢٢) ، ثم يشرح بودلير هذا الموقف في مجال آخر فيقول : « إن البعض يعزو إلى هؤلاء العباد عاطفة وحبا .. وقاذورات نسائية من هذا النوع » (١٢٣) في حين « أن الصوفية هي قطب هذا المغناطيس الذي لم يعرف إلا قطبه الآخر كاتول وعصائبه من الشعراء الأغبياء السطحيين للغاية » (١٢٤) .

هل هذا ارتقاء لدرجة السمو؟ وهل يمكن للحب أن يرتفع بنا لدرجة السمو الديني إن لم يكن صوفيا أصلا في جوهره؟ أليست الغريزة الجنسية ذاتها في نهاية الأمر غريزة تنظم طبقا لحقيقة عليا مادام بعض أهل الفن قد وصلوا إلى تلك الحقيقة بفضلها؟ لا شك أنهم كانوا في حاجة إلى مثل أعلى يروونه مجسدا في شخص مرئي، وما كان للروحانية أن تصل إليهم دون الجسدية، لكن تجربتهم لم تكن تنهى في الرغبة الجنسية، وما هوذا أفلاطون في «المادية»، يرى أن رغبة تملك جسد جميل ترفع العشق إلى مستوى الجمال الروحي، بشرط أن يتمكن ذلك العشق من أن يتحكم في ذاته ويتصر عليها. وتطابقا مع هذا الوضع يحتاج الشعراء في حبيهم إلى نوع من الخشوع حتى تكون قريحتهم خصة. ومن هنا تكون وظيفة الجمال المحسوس لإيقاظ الحب لا لإرضاءه، وتكون الموجية هي تلك المرأة التي يتكشف الجمال بفضلها، ذلك الجمال الذي يعلو بها سموا والذي يكون الفنان في خدمته، يخدمه بفنه، ولا بد أن يكون هذا الجمال — حسب قول كلوديل الذي استمارة من داتى — «وعدا لا يمكن الوفاء به» حتى تبعث الرغبة الجنسية إلى الروح قوة محركة ترفعها إلى الأعلى، «وهنا تتصل موضوعات الفن بعضها ببعض، ويصبح تقابلها أصل مادة قصص موجيات الفن». إذ أنه ما إن نتوقف عن الخلط بين هذه المشاعر الشاعرية الكبرى والحب الجسدى، حتى نشعر بماطفة مختلفة لا يستطيع كائن عاوى أيا كان أن يكون موضوعها الأخير، ولا حتى أن يرغب في أن يكون هذا اللبيب الخاسر وقفا عليه، ذلك أن موجية الشعر والفن لم تكن بالنسبة للفنان إلا وسيلة العمل الفني، لكن فنه لا ينفى كذلك بالوعد، وهنا يرى الموضوع الحقيقي لما يبحث عنه في وضوح، نقصد الفن من خلال الموجية، والله من خلال الفن، (١٢٥) .

ورغم أن تلك التجربة التي وصفناها في التوحيص بعض المختارين فحسب، إلا أنها ليست تجربة من المرتبة الأولى، فهي تؤكد التجربة الشائعة لدى

الفنانين والمتحمسين للفن وتكبرها . والظاهرة الجمالية كما لاحظنا فيما يتعلق بمالرو ، ترجمة لضرورة المطلق ، فالوحي من جهة والتأمل من جهة أخرى يتعلقان بأهداف الاهداف ، ويتخذان أصلا لهما في تلك الروح العميقة وهي بطبيعة الحال روح دينية ، وهي حاجة لله وقدره له . ولا يمكن إنكار هذا : إن للفن هدفاً غير ذاته ، وما بحثه المستمر عن التعبير إلا صورة أصابها ضعف ، أو كالرمز ، صورة عنه الدائم عن الكائن الأعلى .. إن هذا القلق موجود في صميم كل فن ، اللهم إلا إذا لم يوح الفن بنفسه بهذا القلق ، وكما لو كان هذا يحدث خلطة عنه . والتنديد بالقلق باسم العقل فحسب محاولة فاشلة ، إذ أن الفن في أعلى وفي أكل تعبيره ، بحث أيضاً ، والعمل الفني وقد عمل العبقرى على تثبيته ، يحتفظ بحركة دفعته وشكلها حتى في حالة جموده الكامل . نعم « إن هذا النوع من السعادة المقدسة الذي يملؤنا به الحاضر الجميل كسعادة الانتظار ، ويتولد الأمل أجل مما كان من إشباع رغبتنا » (١٢٦) .

وربما كان هذا سبباً في أن الكاندرائية القوطية ، والمعبد الإغريقي أو المصري أو البوذي عمل لا نستطيع تخطيطه ، لأن كمال مثل هذه الأعمال غير مطلق على نفسه ، بل إن هناك نداء يحوطه .

وإذا كان الإنسان يستطيع أن يتعدى حدود الإنسان ، فليس من العجيب أن يتعدى الفن الفن ، مثال هذا أن بيرنانوس — وهو قصصى كاثوليكي — كان أكثر استعداداً لفهم هذا من بروست بصفته قصصياً لا يدين بالمسيحية إن كان هذا صحيحاً ، ومع هذا فقد فهم بروست أن الفن لن يوجد دون « ما وراء الذات » ، وأن النشاط الفني يفترض نوعاً من الحقائق المطلقة التي تساند ، ها هو ذا يتساءل عند موت بيرجوت فيقول : « هل

مات إلى الأبد ؟ ، من يستطيع أن يقول هذا ؟ إن ما يمكننا قوله هو أن كل شيء يحدث في حياتنا كما لو كنا ندخل إليها، ونحن نحمل معنا عقودا كتبت في حياة سابقة ، وما من علة — في حياتنا على الأرض — لنعتقد أننا مرغون على فعل الخير، وعلى أن نتصف بالركة ، أو حتى على أن نكون مهذبين، ولا لأن يعتقد غنان ملحد أنه مضطر أن يعيد النظر عشرين مرة في مقطوعة يكتبها. فمن بهم الإعجاب بهاجسه الذي سوف تأكله الديدان . إن كل هذه الواجبات — التي لن يكون عليها ثواب أو عقاب في الحياة الحاضرة تلتزم على ما يلوح إلى عالم يختلف تماما عن عالمنا هذا القائم على الطيبة والتضحية .. العالم الذي نخرج منه لنولد في هذه الأرض ربما قبل أن نمود إليها لنعيش تحت سيطرة هذه القوانين المجهولة التي أطعناها، لأننا كنا نعمل تعاليمها في جنباتنا دون أن نعرف من الذي كان قد وضعها — تلك القوانين التي يقربنا منها كل عمل حقيق يفعله العقل ، والتي لن تكون غير مرئية إلا بالنسبة إليه .. (١٢٧) .

إننا لا نجد إلا القليل من صفحات بروس تبين اهتمامه بالدين ولو بالتقريب ، اللهم إلا إذا كان ذلك الاهتمام إملاء عليه من تجربته ككأديب .

التناقضات بين الفن والدين

قد يقال إننا مصابون بحمی التلمذ على بروس .. لكن بروس حين يمان وجود عالم علوى تكون أفلاطونيته وحدها هي موضع البحث هنا. والقول بأن مشروعه مثل يحتذى أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه لا يؤدي إلى الدين . ولقد تسلم مورياك عما إذا لم يكن مثل عمل بروس هذا متضمنا عدولا عن الله (١٢٨) .

ومع هذا فنحن لم نفهم أو الفنانين — حين يسجدون لمبادئ الانجيل —

يحولون معناها لصالحهم وهكذا نجد أن بين الفن والذين شقة. صحيح أن هناك تقارباً بينهما ، لكن هناك تعارضا واضحا يفصلهما أيضا . ويتعين علينا الآن أن نلقى نظرة على هذه الناحية المضادة من ذلك ، الازدواج .. وإذا لم نستطع إيجاد حل لمثل هذه المشكلة فإننا نكون على الأقل قد أخذنا حقيقتنا في اعتبارنا .

نمة فرق تليق منه فروق أخرى : ففي حين يتجه الشاعر نحو الكلام ، يميل المتصوف إلى السكون . وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يزعج إلى أن الرؤية تنظم لصالح العمل الفني ، والانطباع العاطفي لصالح التعبير .. على أن العملية الإبداعية تبدأ بذلك الوميض الأول الناتج من عاطفة ما نكون « في أول الأمر سحابا ، لكنها مليئة بالعيون ونظرات ملحة ، محملة بإرادة ، تتوق لتسبح على هذا الوميض وجودا » (١٢٩) . ولكنها أيضا تحاول التخلص في معمة القصيدة ، — إماما تفل تشكيلي وإماما من موسيقى لتصبح طليقة . . . وبعبارة أخرى لا بد وأن يكون الشاعر نفسه صوتا ، إما بطريق الموهبة الطبيعية وإما بفضل المهمة الملقاة على عاتقه . لكن ليس معنى أنه يتكلم أن ينكر الشعر ، بل الأمر على عكس ذلك : إن المهمة الطبيعية للمتصوف في الكنيسة لا تنحصر في أنه يعلم الناس . . والضوء الذي يأتي من تأمله لا يلقي عليه غضب واجبا يدفعه إلى أن يكرس نفسه لهذه المهمة ، بل كذلك — وهنا الأساس — لا يعطيه من ذاته وسيلة لإداء هذه المهمة (١٣٠) .

لا تقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون . . فهؤلاء في الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا لإسداء الحاجة الكلام أو الكتابة . ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هنا بحالة الشعراء ، فالشاعر هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية ، وهذا ما يرى إليه التحويل السحري للألفاظ ، ذلك التحويل الذي ينقل به شيئا من تجربته هو لنذهب به من نفسه العميقة إلى قوسنا . أما المتصوف ، فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية ،

تلك الحالة التي تفترض تدخلا طليقا مطلقا، لا أصل له من قبل الله .
 والتجربة الصوفية - على عكس التجربة الشعرية - غير قابلة لإذن للإنتقال.
 من المؤكد قطعا أنه ما من شيء يمنع أن يكون متأمل عظيم عالما دينيا.
 عظيما في نفس الوقت ، كما أنه ما من شيء يمنع أدبيا أو فنانا مثل شيلي
 أو بروست أن يكون عالما في علم الجلال من المرتبة الأولى ، وهنا يمكن أن
 تنقل أعماله إلينا ثمرة تفكيره في الحياة الصوفية . ومن هؤلاء من كان له
 حظ القدرة على قرض الشعر أيضا ، وهم والحالة هذه ينقلون إلينا تجربتهم
 الخاصة بعد أن تكون قد اصطفت بصفة الجلال التصوفى إلا أنهم فيما يخص
 التأمل ذاته ، لن يكون لديهم شيء يملئوننا إياه أو ينقلونه إلينا ، لأنهم
 يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم .. يتحدث هذا من قبيل الخشوع والنواضع ؟
 نعم ولا شك .. لكن عدم قدرتهم على هذا يرجع إلى أنهم لا يملكون أية
 وسيلة تعاونهم في نقل هذا السر إلينا ..

من أين تأتي الاستحالة ؟ .. من أن الفن هو مجال «العلامات» الرمزية،
 في حين أن التصوف مجال التحليق بلا أجنحة . فالفنان إن لم يعدل عن
 مهمته يشكل المادة التشكيلية أو اللفظية أو الرثائية . والأمر الذي لا يقبل
 الإدراك ويقبله هو ، لا يأخذه في اعتباره إلا على هيئة رموز ، ولو أنه
 لا يستطيع التخلص من الجسدية الحلقية التي تعاونه في الارتفاع من مجال
 المرنى إلى اللامرئ .. ومن المحسوس إلى غير المحسوس ولذا كانت فكرة
 لقاء الفن فكرة ذات حدود ، وكان النقاء المطلق هدما للجمال ، باعتبار أن
 الجمال لا يوجد إلا لكي يتجسد في جسد ما . وحياة التصوف لا تخضع
 لهذه الحقيقة ، وهي لا تبدأ بفعل إلا إذا أراد الله ذلك ، أو عندما تدق
 «ساعة وداع الرموز الملبوسة التي لن يكون مسموحا بعدها أن نبحث عن
 المعرفة أو أن تذوق الأشياء . سواء أ كانت هذه الساعة طويلة الأمد أم
 قصيرة ، فإن ليسل الحواس ثم الروح .. يطول .. ويختفي الإحساس
 بالوجود ليصبح هذا غيابا ، (١٣١) .. هكذا نرى أن الفرق الذي يفصل علم

الجمال عن التصوف فرق جذري ، فالأول ينتمي إلى دنيا العلامات والرموز ، وبالتالي إلى « دنيا النداءات » . أما الثاني فهو لا يعنى شيئا ولا ينادى شيئا أيا كان ، مادام هو « عالم للاستيلاء » على النفس ، (١٣٢) الذي يتقدم فيه الله في غموض . والمتأمل وقد أسبغت عليه هذه الحقيقة التي تحوى ما يمكن التعبير عنه ، أو التي لا تقبل التعبير عنها هي نفسها . . . ذلك المتأمل الذي تكون قواه قد توقفت عن العمل ، لا يستطيع شيئا غير أن يسكت . . . ويصبح السكوت دليلا على وصوله إلى النهاية التي قيد إليها تملؤه السعادة .

إن الفنان مرسل لكي يفعل ، لا ليكون كائنًا محسب . ولهذا فهو معرض لأن يهمل قدسيته . وطبيعى أن المتصوفين ليسوا جميعا بقديسين ، لكنهم جميعا يحاولون جهدهم أن يكونوا هكذا باعتبار أن الله الذي يهدفون إليه وإلى اعتناقه لا يقبل منهم بصفتهم متعبدين أى أثر من آثار الدنس الإرادى . . . ولعلمهم جميعا يفهمون هذا . لكن الفنان أيضا يصبو إلى الكمال ، لكن هذا الكمال يتعلق بعمله الفنى ، لا به هو . وهو إذ يحقق هدفه في أعماله ، ينفق فيها كل طاقاته بحيث لا يبقى لديه شيء منها ينفقه في تحقيق كماله الشخصى . . . إن ما يلزم الفنان من ثبات عزيمته وإكتهال عقل وروح وشجاعة وجراءة هدفها جميعا أن يدافع عن نقاء موهبته ضد الآخرين وضد نفسه ، ولينقذ هذا النقاء من أى شيء قد يصيبه . . . كل ما يلزمه ويحاول فعله في هذا يضيع من أجل حياته هو كإنسان : . . . وعموما إن يتبقى له شيء يذكر من هذا كله ما يكفي ليحلم من نفسه « رجل خير » آمينا حكيما عاقلا غير نفعى . وعلى العكس من ذلك ، هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن ، لكنهم لن يكونوا في مجال الفن — وهم يملكون هذا — إلا غشاشين . فبعضهم يضع في أعماله أحسن ما عنده ، والبعض الآخر يضع أحسن ما عنده في حياته هو ، (١٣٣) .

هذا، ولا ينبغي أن تنكر أيضا أن مهنة الفن تؤدي بصاحبها إلى أخطار أحيانا ما تكون شديدة، ومن هذه الأخطار مثلا أن يترك الفنان نفسه تمتصه حياة ملبوسة محسوسة، وعاطفية لدرجة يخفى معها في تلك الحياة. أما المتصوف فهو رجل يتبع طريق تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله... وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية، وحتى جمال النفوس نفسه أشياء غريبة عنه... ولو أنه عندما يصل إلى الطريق المعنى، يعود ليتذوقها من جديد، لكنه يفعل هذا بقلب منعزل انزاعا كاملا. والفنان لا يستطيع تقليد هذا الانزاع وكل ما يمكنه أن يفعل هو أن يصبح على أكثر تقدير غير مبال بكل شيء..... وتصفوه في هذا مقبول عدا أنه لا يمارسه في فنه الذي يحتاج أصلا إلى الجمال للملوس وإلى فوران عاطفي، وكلاهما غذاء فنه. ذلك أن عمل الحواس وضوء الفكرة، سرعان ما يسيطران على الجسد والعقل، ويجتذبان السكان بأكمله، هذا أمر ضروري؛ إذ أنه ولكي يكون تأمل الفنان خصبًا، لا بد أن يرتبط وفي مثل ذلك الارتباط تمنح من نفوسنا نصيبا هو الذي يمكننا من الحصول على ما نحصل عليه ونقيض ما نحصل عليه مقدما. وفي هذا نلاحظ أن بين إمكانية تملك الشيء واستحالة التملك أيضا... نقصد بين الخير والشر مادام أحد هذين الطرفين خيرا والآخر شرا... فلاحظ أنه توجد بينهما حدود وفواصل متحركة (١٣٤).

والحكمة التي يتبعها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون أن يضعوا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله، لأن تضحياتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزاة والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكبر قدر ممكن من صفات الله. هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان؛ لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع، ولكنه لا يستعيدها إلا في حالات مستثناة. والمادة

التي سالت منه لاتعاد إليه ، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته.. بل ربما يكون ذلك العمل الفني سببا في الخط منها، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب ، حيث إنه يقع فريسة لأصوات متضاربة كثيرة جدا لا يمكنه من أن يتصف بالبساطة أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في الخير. وهناك أكثر من ذلك، فالفنان ينصرف لتجارب متزايدة جدا وحتى حيث تكون هذه التجارب متعلقة بالخيال نجده يعتنق عدداً كبيراً من أنواع الحياة والنفوس ويبحث الحياة من دماؤه في أشكال كثيرة متعددة متباينة بحيث لا يتعرض تماسك الداخل لخطر التفكك ، وحتى لا يدخل القلق إلى محتواه المعنوي هو . فالحد الأقصى من الضحية التي يستطيع ممارستها هو التنازل عن شخصيته

ويقول جيد هنا : «إني أقبل في سرور ألا يكون لي وجود محدد إذا أمكن أن تكون الكائنات التي أخلقها وأستخلصها من نفسي وجوداً ..» (١٣٥)

هذا عدول عن الوجود .. حقا ، لكنه لن يكون متكاملاً كلياً ، ولا نهائياً ، بل وباعتباره انحساراً حقيقياً يصبح أقرب إلى اللبنة منه إلى القدسية .

مع هذا فإن من الجائز أن تحدث المعجزة ، فقد كان جان دي لا كروا متصوفاً وشاعراً في نفس الوقت ، كما ترك انجليكو صيتاً عن نفسه بأنه « صوفي سعيد » . لكن النجاح في الجمع بين الصفتين نادر .. وعامة ويلوح أن من الضروري أن يختار الإنسان لنفسه بين أن يصنع أعمالاً فنية أو يصنع نفسه ، بالشكل الذي يصنع القديس من نفسه قديساً . ولقد أدرك الفنانون الذين فطنوا إلى هذه المشكلة أن صفة الفن تطرد بطبيعتها صفة القدسية والعكس صحيح . هكذا كتب فاجنر يقول : « لو لم تكن هذه

الموهبة العجيبة وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندي ، لا يمكنني أن أتبع للمعرفة الواضحة ودفعة قلبى . . . ولأصبحت قديسا . . . لكنه إن كان قد فعل ذلك لما تمكن من تأليف مقطوعة « ترالرجى » . . .

ويكتب ليون بلوى أيضا فيقول : لقد أصبحت أدبيا ، ولم أفعل ما كان الله يريد بى هذا أمر أكيد . . . ولقد كان فى الإمكان أن أصبح قديسا ، (١٣٦) ، فلو كان الله قد أراد أن يصبح بلوى قديسا ، لما منحه خيالا كخياله هذا ، ولا موهبة كتلك التى كانت يكتب بها نشراته . . . لكن هل كان الله يطلب إليه أن يضحي بعقريته هذا رأى قد لا يمكن الموافقة عليه . ولعلنا نعلم أن آخرين قد عملوا دائما على إبعاد هذا الاحتمال . . . فها هو ذا جاك ريفيير يقول : يا لهى . . . أبعد عني إغراء القدسية . . . فما كانت القدسية من أجلى ، وما كان هذا عملى . والواقع أن عمله كان ينحصر فى الكتابة . وإن الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله إغراء بناهضة الفن ، كما أن الفن إغراء ضد الله . . . وبناء على ذلك إذا أصبح الإنسان قديسا لما أبعدته عن أن يكون أدبيا !!

ليس من الجائز أن يقوم خادم بمخدمة سيدين يتطلبان منه حبا متساويا ويطالبانه بكل حقوقهما . . . والفن أحد هذين السيدين ، ولطالما رأينا إلى أى حد يتخذ الفن شكل الدين . لكن رغم هذا التقابل ، أو بسبب هذا التقابل بينه وبين التصوف ، يصبح الفن نقيضا لهذا الأخير وإنكارا له مادام الفن يرمى بنفسه إلى تشكيل تصوفى ، وإلى احتواء إيمان معين وإلى إيجاد طقوس خاصة به . لقد كان ميكال أنجلو يقول : « إن الفن صنم وملك » (١٣٧) . - أليس الجمال هبة من عند الله ؟ أليست اللذة التى يقدمها لنا سعادة إلهية ؟ ما من شك فى أن جمال الفن ، مثله مثل جمال الطبيعة ، صورة للجمال . . . لا نهائى آخر ، ووظيفته غرس الرغبة وإشعارنا بلذتها ومذاقها . . . لكن

هذه الصورة التي تصور جمال الفن وما يقدمه من لذة ومذاق . . . صورة ذات جمال مبالغ فيه قد يؤدي بنا إلى التوقف عنده .

إنها مخاطرة تنطوي على خطورة كبرى بالنسبة لأي هاوٍ ، ولو أن من العسير على الفنان أن يتجنبها . . وما إرادة الكمال التي تسهر في قلبه إلا بدافع يدفعه دائما لخدمة الفن كما يخدم إله . . دافع لا يقاومه ولا شك . ذلك أن كتابة موسوعة قصصية كالمهولة الإنسانية ، أو المهزلة الإلهية ، أمر لا يتم كما يجرى اللعب بالأوراق أو كما يحل إنسان ما بعض المسائل الرياضية . . والإبداع يتطلب ارتباط الكائن كله ، والابتعاد عن كل ما لا يمت له بصلة ، فقد كان بودلير يقول : إن الجمال قرحة تلتهم كل شيء . (١٣٨) . نعم . . إن النشاط الفني يحمل بالكثير جدا من العواطف الاندفاعية بحيث لا يجوز عقلا أن نأمل أن يؤدي عامة إلى ما وراء موضوعاته الأساسية ، ولا يمكن أن يصل به الأمر إلى عدم نسب الفنان نفسه إليه في لحظة يستطيع فيها هذا الفنان أن يقول إنه بلغ الحد الأقصى الذي يرى إليه . . وهكذا يصبح الفنان صوفيا وقديسا ، ولكنه صوفي وقديس قد يخطئ . في اختيار الإله الذي يبحث عنه .

إن تأليه الفن تأليه للفنان ، وكان رامبو يصبح قائلا : « بودلير الإله . . » وإذا كان هذا أمرا يبعث الدهشة ، فهاهنا الدهشة إلا عارة . . والمدنية الحديثة التي أخذت تعودنا تهجيل هؤلاء الناس من كبار المصورين والمثاليين والموسيقيين تهجيلا يصل بنا إلى اعتبارهم أكثر من « إنسان أعلى » . . فوق البشر ، أو إن صح القول « أنصاف آلهة » ، (١٣٩) في حين أن الفنان يمارس التواضع ، وذلك لأسباب عدة أهمها أنه واقع تحت رحمة أعصابه والجو الذي يعيش فيه ومدى احتمال امتداحه أو ذمه وتغيرات الوحي الذي يسيطر عليه ، كما أنه يعتمد في أحسن ما يفعل على قوة يعلم أنه أداة لها حسب .

غير أن منح اسم لهذه القوة وإخضاع القلب والحياة لها أمر يفترض وجود إيمان ديني قوى ، واضح ثابت ، كما يتطلب تدريجا تصوفيا بعيد المدى ، وكل هذا لا يتوافر عادة لدى الفنانين .

ومن ناحية أخرى فإن الفنان ، مهما يكن المسكان الذى تأتبه منه الصفة المميزة له ، يظل مبدعا ، أو خالقا ، وهذه الكلمة مغزاها العظيم . . . أليس الفنان سحرأ يخرج عالما أكثر حقيقة من الحقيقة ؟ ثم . . . أليس هو ذلك الإنسان ذو العقل الذهبى الذى يستخمد عقله هذا كله دون تحفظ ثم يخرج إلينا بأفنه الأمور التى تصبح فى نظرنا ذات قيمة لا تقدر ؟ يقول جيد : وإن تفضيل الفنان لنفسه خطأ (١٤٠) ، لكن كيف إذن لا يفضل الإنسان نفسه على كل شيء ؟ مهما يكن الشيء الذى يعبر عنه ، فهو لا يعبر إلا عن نفسه ، وكل ما يقول أو يفعل ومهما يكن ما يفعله أو يقوله نمينا أو نقيا ، فن غير الممكن أن قوله أو فعله تعبرا عن حقيقته . ومن هنا كانت التكبرياء التى تصادفها دائما لدى أعظم السادة وحسناهم ، رغم الصفحات التى يحدث أن يكتبوها بإخلاص تام عن التواضع . وفى هذا لن يكون كلوديل حين يتحدث عن عبقريته بصورة طبيعية جدا . . . لن يكون أقل قبحا من « جوته الحمار الأكبر » وعدوه الشخصى . إنا نعرف كذلك حب الذات لدرجة كبيرة جدا لدى كل هؤلاء العباقرة . . . ولنذكر على سبيل المثال أن المصور سيزان لم يشيع جنازة أمه رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية ، وفضل أن يذهب لممارسة فنه

« ولسوف تصبحون آلهة » . . . هكذا يعد إبليس الفنانين . . . لكن هذا الوعد لا يخفى هؤلاء الخسب ، بل إنه موجه لجميع بني حواء . ومع هذا فقد كان الفن يعتبر دائما اختراعا إبليسيا . . . ومن هنا نستطيع أن نعرف السبب الذى يدفع الكثير من أهل الفن إلى إحراق أعمالهم الفنية على نيران الشيطان . . . ولترك الذين يلون بلوى يلقي باللعنة فيقول : « إن

الفن يولد تحت جلد الثعبان ، وكان لا بد للعصور الوسطى أن تأتي بمطرقة من حديد لتخرجه وليكون في خدمة الله لكن لم يكن بلوى هو الذي ندد بالفن لصفته الإبلسية كما يجب أن يكون التنديد ، كان بودلير هو الذي نادى يقول بأن الفن الحديث ويميل قطعاً ميلاً شيطانياً (١٤١) ثم أتى جيد ليكرر بالفن صورة مختلفة ، ما قاله بودلير «ما من عمل فني إلا وعاون الشيطان فيه» (١٤٢) . . . وها هي ذى الحكمة الشعبية يكرر هاجيد أيضاً : «من الذي اخترع الموسيقى ؟ هذا سؤال ألقاه آتمان ، على . . أجبت : الموسيقون . . لم يفتح آتمان بهذا وألح في طلب إجابة أخرى . . الأمر الذي اضطرني أن أجيب : الله . . ورد آتمان على بقوله : لا . . إنه الشيطان . . ثم أخذ يشرح لي أن جميع آلات الموسيقى عند العرب كانت آلات جهنمية ، هذا المكان الكبير ذا الوترين . . الذي لم أستطع الاحتفاظ باسمه . . (١٤٣)

على أن نسبة الفنانين وأعمالهم إلى الشياطين ، واستثناء المكان الكبير ذي الوترين أمر مبالغ فيه كثيراً ، وبودلير أوجيد — رغم أقوالهما — لم يكونا مؤمنين جدياً بقوة الشيطان . ولقد سبق أن خصصنا فصلاً دافعنا فيه عن الفن ضد الذين يتهمونونه باللا أخلاقية . ثم لنا تسأل بعد ذلك : ألا يوجد فن ديني بالمعنى السليم الكامل . . نقصد فنا مقدساً في رسالته واستخدمه ؟ ثم تسأل : أليس هذا الفن المقدس باتجاه مباشر نحو الصلاة . . إن لم يكن نحو التصوف ؟ أليس من هدفه أن يبعث فينا التفكير في الله ؟ لكن إنه فكرنا في مثل هذا السؤال بعض الشيء لوجدنا أنه أشد وعورة مما تصور أول وهلة .

ذلك أن الأفكار المتعلقة بالفن المقدس والفن الديني أفكار غامضة ، فنحن نعلم أصلاً أن طبقات «الديني» و «المقدس» غير متقابلة ، وأن عملاً فنياً مثل لوحة «جريكا» للفنان بيكاسو ، قد يوحى بشيء يختلف تماماً عن

الإلهية بصفاتها موضوع الأديان ، بل ومن الجزء أن يعارضها . أضف إلى هذا أن الشيء الإلهي يتلقى شكله الخارجى من الأديان والفلسفات ، ومن هنا جاءت التميزات المختلفة ، بمعنى أن الصفة الرئيسية لن تكون هي بعينها في داخل مذاهب التوحيد وتعدد الآلهة وغيرهما . والصفة الدينية من واقع التوراة تختلف عن نظيرتها في الإنجيل وهكذا . . . وينتج عن ذلك بوجه خاص أن « الدينية » لا تعنى بالضرورة « المسيحية » ، ولا ترادفها . خذ مثلاً لوحة « الحساب الأخير » في قصر السكستين ، تجد أنها دينية ولكنها لا تمت للمسيحية بصلة كبيرة في حين أن لوحة « تلاميذ إيمانوس » لرامبرنت دينية ومسيحية في وقت واحد . وأخيراً يحدث أن يصادفنا عمل فنى ، ذو صفة مسيحية للغاية . لكن لا تتوافر فيه الشروط اللازمة لوضعه في معبد أو في كنيسة ، وبالتالي ، لإشراكه في الصلاة والطقوس . هنا يقال إن هذا العمل « لا طقوسى » . . . والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها تمثال « صلب المسيح » للفنانة جر مين ريشيه « وفى الموسيقى . . . صلاة بنتمرى « ليتوفن » أو صلاة جران « ليست » أو صلاة جنائزية ، لموزار أو لبرليوزا أو لفوريه . وعلى عكس ذلك يصبح من الطبيعى أن من الجائز تماماً تكيف فن ما بالطقوس دون أن يكون لهذا الفن قيمة مسيحية لودينية أو مقدسة . . . ولعلنا نرى الأمثلة على ذلك كل يوم .

على أن العمل الفنى يكون « طقوسياً » عندما يخضع لقواعد الطقوس ، فهو دينى ، مسيحي عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية ، لكنه في الحقيقة لا يفعل شيئاً من هذا كله ، وهذه هي النقطة التى تهتمنا فيه باعتباره فناً . خصفته المسيحية ، بل والدينية ، بأقوى معانى هذه الكلمة ، تستند إلى عوامل خارجية ، لا جمالية ، ومن ضمن هذه العوامل مثلاً موضوع اللوحة فى فن التصوير ، والأقوال التى تصحب النغم فى الموسيقى ، واستخدام المبني فى فن البناء . . . ولعلنا نلاحظ أن الأسلوب الجريجورى لا يدين

بتبعيته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة في غناؤه، وإلى العادة القديمة التي ربطت وربطاً وثيقاً بشعائر الدين الكاثوليكي .
لا شك في أن العمل الفني الجميل قادر بفضل شكله لحسب على إثارة عاطفة ديلية عندنا ، لكن الأمر هنا أمر شعور تديني غامض ، أو عاطفة مهوشة لا يمكن تسميتها لما فيها من غموض تام .

والمفهوم من هذا أيضا أن تمثيل موضوع من موضوعات التوراة أو الإنجيل على خشبة المسرح مثلا أمر لا يكفى في شيء ، أو بالأحرى أمر لا يغني عن الخضوع لمطالب الطقوس الدينية نفسها ، لأن الصفة الدينية أو اللا دينية لعمل ما صفة متدرجة في بناءه الأساسي ، بمعنى أنها ترتبط بنوعية الألوان والتناسق والطابع ، وكلها ترجع بدورها إلى نوعية روح الفنان . . ولندكر مع هذا أن التعبير الفني غامض بطبيعته، وأنه يتكيف مع انفعالات مختلفة لها وزنها الفسيولوجي المقابل ، وأنه بالتالي لا يميل إلى هذا الافعال أو ذاك إلا تبعاً لدفعة تأتي من الخارج ، مثال ذلك «أداجيو» للموسيقى كوريللي ، يجرى عزفه خلال الصلاة ، رغم أنه كتب كوسيقى غرفة ، أي يعزف في غرفة استقبال ، لكن حيث إنه يتصف بالهدوء والجدية والزناة ، فإنك حين تسمعه ، يتخيل إليك دائماً أنك تسمعه في مبنى ديني ، وخلال طقوس دينية ؛ إذ هو يعزف على آلة تكاد تكون مخصصة للدين لحسب ، ولذا فإنك تعطيه صفة دينية ، وهذا من جهة أخرى دور مجرد للموسيقى ما يفسر عنوانه «جيتسماني» حيث توافق الألوان السوداء والبنفسجية والحراء القائمة توافقاً تاماً مع منظر حديقة الزيتون ، وتصبح اللوحة دينية، لكنك لا تستطيع إلا أن تضع لها عنواناً مثل «يأس» أو «حلم ردي» ، أو «جرعة غرامية» ، إن لم يكن لها عنوان أصلاً وطلب إليك وضع عنوانها . ويلاحظ أن هذه العناوين التي ننحها لذلك الدور تصلح للوحة التصويرية ولا علاقة لها بالدين . وبالاختصار

فإنه إذا كان أى عمل فنى أصيل ذا صفة مقدسة ، فليس من الضروري أن يكون دينيا أو مسيحيا بصفته عملا فنيا . وهو إذ يصبح هكذا ، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن .

صحيح أن الفنان ، كالقديس ، يتمتع بموهبة البكاء ، وصحيح أيضا أن التجربة الفنية ، كالنبرة الصوفية ، تتبع من القلق الآتى من عالم آخر ، ومن الحنين إلى المطلق ، ومن الأمانة التى تحملنا من خلال خير محدود إلى خير لانهائى . - بحيث تنبثق فنون التصوير والشعر والموسيقى عن نفس الأعماق التى تنبثق عنها الحاجة إلى الصلاة . ومع ذلك فما كانت هذه الفنون صلاة ؛ إذ ما هى الصلاة ؟ ترد التعاليم الأولية للدين بقولها إنها ارتفاع الروح نحو الله . إذ لو تمكنت فنون التصوير والشعر والموسيقى من رفع الروح ، فهى لا ترفعها فعلا إلا نحو الله . ويستطيع المبدع الفنى إذن أن يفتقل فى داخل نفسه بدفعة الهبة بحيث تتطابق إرادته وحساسيته وعقله كلها كاملة مع تنظيم خاص من الخطوط والألوان والألفاظ والنفحات . والمساوى يستطيع أيضا أن يرتفع وأن تتحرك مشاعره ، ويجوز أن تمتص نفسه فى عمل فنى يكون جماله هو عالمه ، فأنا حين أنصت إلى مقطوعة موسيقية أكون حاضرا فى الموسيقى ، لا فى الله ، وعندما أعجب بقطعة تصويرية تمثل صلب المسيح مثلا لا أشارك المسيح المصلوب آلامه . وهكذا يتحدد الحب فى التجربة الجمالية قبل أن يصل الحب إلى قمة الهبة التى يصعد بها ، ويتأمل مجبها العمل الذى أثار هذا الحب والذى يخفى عنه موضوعه الحقيقى ويقف فى سبيل حركته . والفنان شقيق المتصوف ، لكنه « متصوف فاشل فى حياة التصوف » .

هل فستطيع أن نخلص من هذا إلى أن الفن ، وبوجه خاص الفن الدينى والفن المسيحى والفن الطقوسى ، لا يساعد على الصلاة ؟ إن هذه الفكرة لبعيدة عن تفكيرنا ، فإذا لم يكن الفن فى ذاته صلاة ، فهو فى

الواقع بعد غالباً للصلاة لأنه يضع الإنسان في حالة «وافية الصلاة» فيأخذ بالنفس ويرفها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل . إلا أن بين التأمل الجمالي والتأمل التصوفي مهما يكن متواضعاً انفصلاً يظل قائماً ، لأن الأول ينتهي حيث يبدأ الثاني . . والشعر الذي يتأرجح في الصلاة ليس شعراً ، وأنا حين أشرع في الصلاة لا أصغي للموسيقى حقاً . . وعموماً ليس من الممكن « أن نصلي على أساس من الجمال » طبقاً لهذا التعبير الشهير ، إلا بشرط أن ننسى الجمال وأن نترك التعميمات التي يرسم الفن خلالها . هذا هو الجوهر الملقى بالتناقض . . جوهر الفن ، فهو صلاة لا تصلي ، وتدعو للصلاة . وهذه هي الطبيعة الخاصة للتجربة الجمالية ، من حيث كونها « انظاراً للتجربة أهل تنادى بها ، لكنها لا تستطيع توجيه قيادها بل بالأحرى تمنعها » . (١٤٤) .

تعليل النتائج

تقابلات أو تناقضات . . هل جاءت اللحظة التي نختم بها بحثنا ونحن فشراف على التناقض ؟ وهل من الضروري أن نترك جانباً الفسكرة الرئيسية لهذا الفصل ، ولهذا الكتاب ونغلقه من أوله لآخره فحسب ؟ لا . لا أظن هذا . . لطالما قيل إن الفن يؤدي إلى الله . . أو على الأقل يقال هذا دون اتخاذ التحفظات الضرورية . . كما لو كان كافياً أن نحب الشعر والتصور والموسيقى لنصبح أتقياء مخلصين آلياً أو ما يقرب من ذلك . . وكما لو كانت عبادة الجمال هي بالتالي عبادة الله الحقيقي الحى . . وكما لو كان طريق الإبداع أو الذة الجمالية هو الطريق الأوحده الممهد تماماً ، والذي لا يتضمن عقبة واحدة أو حامل مضايقة واحداً ، أو احتمال وجود مفرق واحد .

لقد أخذنا علماً بالرموز ، والذي يبقى هو أن نقول إن الفن يتصف من أعماقه بصفة دينية ، في مبدئه وفي هدفه . وسنرى مرة أخرى أن علمي

ما وراء الطبيعة والبحث الدينى يتفان فى هذه النقطة مع شعور الكثير من الفنانين . ومن هنا لا يمكن أن توجد التقابلات فى نفس مستوى التعارضات ، فالأولى جوهرية أساسية ، والثانية عارضة ، ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين التجربة الجمالية ، كما يحللها الفيلسوف والتجربة الجمالية كما يعيشها الفنان أو الهاوى . فهذا الفنان وذاك الهاوى يستطيعان تماماً ألا ينفصلا وأن يأخذا لحسابهما ما يتطوى تحت هذه التجربة ، بل ويحدث أن يفيرا من مغزاها . وبالاختصار ، فقيا يتعلق بطبيعة الأشياء بقودنا للفن - أوجب أن يقودنا بطبيعة الحال إلى الله . لكن إذا نظرنا إلى هزال حالة البشر ، نجد أن من الجائز - وهذا يحدث أيضاً - أن يمدنا الفن عن الله . هذه علة القضاء فى النتائج كما سبق أن عرضنا له .

إن الكائن يخلف الكائن ، وكلما كان الكائن كاملاً قل اكتفاؤه بالوجود لذاته ، ورعى إلى توصيل وجوده لنا ومهدف إلى إنتاج كيانات أخرى . والله بصفته كائناً مطلقاً يصبح إذاً كراماً مطلقاً كذلك ، وقدرته على الإيجاد كما تتضح فى الدنيا ليست إلا عودة إلى المنع الأهل الذى تأتى منه . . . وهذا فإن الإبداعية لا تنتمى لعالمى النبات والحيوان والإبداعية فى درجتها العليا علة الحياة لدى الكائنات الروحية ، يحاول العقل فينا أن يولدها ولا يستطيع أن يفعل ذلك فى أى مجال أحسن مما يفعل فى النشاط الفنى . ولهذا كان الفنان المبدع هو ذلك الرجل الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر . فكم أن الله يحقق أفكاره خارجه ، وحيث إنه أبدع الكلمة ، وما زال يخرج عن طريقها أيضاً زائداً لا حدود له من الحب والسعادة ، فإن هناك كائنات أخرى ، كالفنان ، يخرج من أفكاره ومن الأشياء حياً يتحدد فى العمل الفنى . وطبيعى أن الفنان يختلف عن الله فى أن الأول لا يبدع شيئاً من العدم ، ولكنه يتفق وإياه فى أن إبداعه الطليق لا يعرف أية ضرورة لمهدف معين أو لوسائل معينة . . فكلما ارتفع الفنان

انطلق ، وأكبر الفنانين لا يستخدمون في هذا إلا القليل من الأشياء ، والأشياء للشائمة جداً ، يفعلون ما يقرأى لهم وكما يريدون وبما يريدون . . . نعم لقد كان ذاتى على حق حين قال إن فنانا حفيد الله ، إذ كيف لا يمكن ألا تفقد هذه العملية الإبداعية التى تضيف إلى جمال العالم جمالا ، والتى ترتفع فى نهاية الأمر إلى المنبع الأعلى وإلى المصدر الأزلى للكلمة ، التى يقول لنا القديس توماس عنها إنها « فن الأب » . . . كيف لا يمكن ألا تفقد هذه العملية قلوب الفنانين وأفكارهم إلى « أريهم » ١٩ (١٤٥) .

غير أن منح الشيء دون مقابل عمل مترف لله وحده الحق فيه . أما الكائنات الأخرى التى لا يكتمل لها ملء وجودها فإنها تهدف إلى أن تفعل ذلك أيضاً ، وتقصد بهذا أن تغذى من الكمال وأن يكبر وجودها وينمو ، وعظمة الجمال لا تهرنا إلا لأنها فى ذاتها عظمة الكائن التى تبشر بالجمال الكامل ، الكائن الكامل ، وهو الكائن الذى يستطيع وحده أن يرضى رغباتنا . وهكذا تصبح الأشياء الجميلة فى الطبيعة وفى الفن عذوبة لنا أن تذوقها ودعوة تدعونا إلى تخطى هذه العذوبة لنا إلى ما أبعد منها ، والحب الذى خلقها بطريق مباشر أو غير مباشر ينادينا عن طريق هذه الأشياء الجميلة ومن خلالها . والفنان الذى خلق لكي يلتقط كل الجمال المحسوس هو أول من يسمع هذا النداء . أليس هو الذى خلق ولديه الاستعداد للصعود على سلم الفلسفة الأفلاطونية التى اعتمدتها المسيحية . . . كما أن لديه الاستعداد للصعود مرة أخرى من المرتقى إلى اللامرتقى طبقا لمنطق التجسد ذاته ؟ يقول لنا القديس توماس الاكويينى « إن التأمل فى المخلوقات يضئ فى النفوس حب الله وطيبته ، إذ أن كل الطبيعة والكمال الموزعين على مختلف المخلوقات تجتمع فيه كما يجتمع فى منبع المياه ماء غزير . . . فإذا كانت طيبة المخلوقات وجمالها وحلاوتها تجذب القلوب هكذا ، فإن منبع طيبة الله نفسه يجذب إليه القلوب المحترقة للبشر ، مقارنة فى ذلك بقطرات صغيرة من الطيبة نكتشفها فى كل مخلوق . . . ومن هنا

قير في المزامير : « يا إلهي . . لقد أسكرتني بمخلقك . . . سأتهمل بصنع يدك » (١٤٦) .

وكل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتي من هذا المنبع الإلهي الذي تأتي نحن منه . . هكذا قال ميكال أنجلو (١٤٧) وينتج عن ذلك أن البحث عن الجمال معناه السير على خطى الله ، وإن إبداع الجمال معناه التعاون مع الله . على أن سمة الخالق متروكة في العمل الفني تظل غير مدركة لأغلب الناس الذين تلفت هذه السمة نظرهم ، أو الذين أصيبوا بالعمى والفنان يمتلك موهبة الكهنة عن شيء منها ، وإيقاظ الانتباه بغمضة العين أو بقوة إلى هذه العادة الجميلة التي تزور في غابة هادئة . . . وعن طريق الجمال الذي يكشفه فيها تدعوه الطبيعة أن يرى فيها عمل الله . ألدس هو بنفسه أصلا موضع عبادة؟ إنه أيضاً موضع إخلاص وفداء . . . ذلك الفنان الذي يماون بصفته مبدعاً في تحسين الخلق إنه يجعل الشيء الجميل أكثر جمالا وبالتالي أكثر جدارة بمن أبدعه . . . ذلك الشيء الجميل هو — كما يقول سيزان : « المنظر الذي يمرضه الله ذو القوة التي لا حدود لها أمام إبصارنا » (١٤٨) وعلى الفنان أن يستخلص من ذلك الشيء خطوط القوة ، وعليه أن يخلصه من الخلط وأن يحرر جاذبيته ويفسر معناه ، ويصل به في نهاية الأمر إلى المرتبة الروحية . وعمل الفنان إذ نحن نقهقه على هذه الصورة لا يمكن أن يكون غريباً عن المهمة التي تفرضها علينا المسيحية لإتقاد العالم وانخيلصه من القوى الشريرة ومن اللعنة لإعادته إلى الله . « وما الفن إلا تقديس للطبيعة » هكذا لاحظ موريس دين (١٤٩) ، كما يوضح لنا « سنجرىا » أن « مكافئة القبح في جميع المجالات والعمل من أجل استعادة الجمال معناها معارضة ما يفعل الشيطان ، ومعناه العمل من أجل ملكة الله » (١٥٠) . وهكذا ، وفي هذا الإطار تكون للفن وظيفة الكشف عن الأهداف الأخيرة للإنسان ، إذ أنه يغير من شكل الأشياء ويعد من بعيد

ولكن بفعالية ما أسماه برديف (١٥١) «التصور النهائي» الذي تظهر من خلاله «سماوات جديدة» و«أرض جديدة»... أى كل جميل وكل جميلة... لأن الله يوجد في كل هذا وفينا.

إن الطرق الثلاث التي سرنا فيها ميثاقا ودينا تؤدي إلى الله والفنان — لاشك في هذا لحظة — يصل من جانبها إلى الله إن هو عمل على تنمية ما يحويه تجربته كلها... ومع هذا فلا بد أن نعترف بأنه قد يتعرض لخطر عدم إصابة الهدف إن لم تسيره الفلسفة والمبادئ لماذا؟ أولا، لأننا لا نمتلك وجدان الجوهر الإلهي وفي الله يجتمع الخير والحق — والجمال والعدل، لكننا نعرف ذلك بالتعليل لا بالوضوح الذي يطرد الغموض. ولهذا فإن القيم التي تتلاقى في نقطة لا ندركها أبصارنا تظهر متميزة واضحة، منفصلة بعضها عن بعض كما تفصل أشعة الشمس في مرآة عظيمة وتنتج عن ذلك نتيجة أساسية هي أنه «كلما ازداد الكشف عن منطقة محورية في قوة» كان من العسير ربطها بمناطق أخرى... وحيث يرى الناقد تقابلات يدرك المبدع المتناقضات» (١٥٢).. وبذلك فن المستحيل أن يشمل علم الجمال علم الأخلاق من جهة، وأن يكون من جهة أخرى علم الجمال غير شامل للنصوف. ورغم أن كل هذه العلوم تنبثق عن أهداف متطابقة، ورغم أنها ترمي في نهاية الأمر إلى موضوع متطابق، فإن الطرق التي تتبعها متعددة، إن لم تكن متعارضة فيما بينها كما يحدث فعلا...

هذا ويمكن التأكد من هذا في مجال الفن أكثر من مجال الأخلاق، فالحقيقة كما يقول مارتان «إن كل إنسان في أول عمل طليق عميق له يقوم به بقصد استخدام شخصيته كلها بفضل فعل الخير من أجل حب الخير، ويختار الله شعوريا أو لاشعوريا باعتباره خيره الأعلى، حتى إن لم يكن لديه علم مذهبي بالله. فالجمال المعنوي الأخلاقي كله معلق هكذا بحب هو حب الله. باعتباره قاعدة عليا للحياة الإنسانية، وهي قاعدة في نظر المعطيات المسيحية تخص حب

الله الذى يحبنا أيضا ، حبا سبق حبنا نحن له ، ويعمل على إشراكنا فى حياته هو .. لاشئ من هذا نجدد فى الفن « لأن الشعر .. يا إلهي .. هو أنت، كما يقول كوكتو صانعا فى نهاية « أورفيه .. لكن هذا خطأ .. إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر ، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى .. على أن المطلق الذى يحدد قطب الفن خير أعلى ونهاية أخيرة مطلقة فى إبداعية الروح .. دون أن يكون النهاية الأخيرة لإطلاقا .. والذى يحبه الفنان تبعا لأنه فنان .. الذى يحبه فوق كل شئ هو الجمال الذى يهدف من خلالة إلى توليد عمل فنى ما، لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الانسانية أو بصفته حبا قائما دائما ينشر البريتنا .. وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شئ، فهو يفعل ذلك بصفته هو إنسانا ، لا بصفته فنانا ، (١٥٣) .

لا أدري إذا كان هناك فنانون فى جنة الأرض .. وعلى أية حال فإن الإنسان الذى يظل فى حالة البراءة - سواء أكان فنانا أم غير فنان - يستطيع أن يرفع دون جهد ودون خطأ من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق . على أن الأمر بهذا الصدد يختلف تماما فيما يتعلق بطبيعتنا ذات الخطيئة ، ومهما يكن سبب الخلط الذى يدخل إليها إننا مقسمون فى داخلية نفوسنا .. ومع حب الله تخبو فى قلوبنا ثورة مكتومة ضد الله . ومن هنا كان الغموض الذى يحيط بالتجربة الجمالية .. لاشك أن الفنان الذى يدع شيئا يعطى نفسه لغيره ، ويكفى أن يضيف خصبه إلى الخصب الأولى الأساسى لكن يتمكن من إعطاء نفسه إلى ذلك الذى أعطاه كل شئ .. أى الله . لكن « الأنا ، الحية ، المحبة ، غير الهادفة إلى مصلحة خاصة بها والى ينبثق عنها العمل الفنى لا بد أن تحقش مع « الأنا » التى تحب نفسها وتحب السيطرة والاستيلاء نفسها على كل ما تستطيع الاستيلاء عليه . وهذه « الأنا » الحسود ، بصفتها مركزا للأشياء والطمع الذى لا يعرف الإشباع تستطيع أن تتفرغ لصالحها وتخرج ما يعيد الأنا الأخرى ، وأن تجعل من

أننى المواهب أداة مجدما وعظمتها . إن فضائل الفنان كذلك فضائل أصيلة تصور أصلا فضائل الأخلاق وحين تكون الأشياء على الحال التى يجب أن تكون عليه ، فإن هذه الفضائل تستمليه لممارستها . لكن يحدث فى كثير من الأحيان أيضا أن تخفى هذه الفضائل وبدا من أن تعمل « بطولية الفنان على دعوته لممارسة الاخلاقية الحقة ، تجدها تغلق الباب فى وجهه ، . ولا بد أن نقول نفس الشيء . فيما يتعلق بالتجربتين الشعرية الصوفية، وهما تجربتان تولدان بعضهما بجانب بعض ، وما من شك فى أن بينهما قرابة . . وبذلك تصبح التجربة الشعرية قادرة على توجيه الشاعر نحو الله ونحو الصلاة . لكنها حين تجدد نفسها أمام روح الكبرياء وفى غمرة السعادة، تسقط إلى هوة النشوة الفارغة وإلى العدم ، أو تهبط إلى مستوى السحر الدقيق أو الجاف الذى أغرى السرياليين كما سبق أن أغرى الملاحميه . وبالاختصار فإن التجربة الجمالية فى الحياة الملبوسة التى يمارسها إنسان ملبوس تظل باحثة عن القيمة . فاما أن تظهر كمعاداة للتجربة الصوفية، ولما أن تبدو كإخفاء لها . ولما أن تعد الفنان للجحيم ، ولما أن ترفعه إلى السماء .

والشخص الذى يهوى الأشياء الجميلة هواية كلها تحمس يتعرض لنفس الخطر الذى يتعرض له الفنان تقريبا ؛ ذلك أن شهية الكائن عنده — كما هى عند الفنان أيضا — تفقد استقامتها وسلامتها من الخطأ . فالخطر إذا من أن يعمل الجمال المرنى على إخفاء الجمال الروحي قائم دائما رغم أن الأول يجب أن يسير نحو الثانى . ويلوح ان مثل هذا الخطر هو الذى تعرض له الأب فالنسان حين كان عليه أن يختار بين موهبته — كقدس، وميله نحو أن يكون فنانا . . ولقد كان الأب فالنسان يحاول من آن لآخر أن يربط بين هذه الموهبة وذاك الميل عن طريق سلم التبرير المنطقي الدقيق : « إن الذى يضفى على روح الجمال عنده صفة الدقة دائما لن يشعر بالضيق إزاء القبح، فهو إنسان فتحت نفسه لكل مناج

العظمة لأنه يذهب غريزيا ودائماً إلى كل ما هو أجل .. إن مثل هذا الإنسان يقبل ان يكون ذا حساسية .. والكلمة الصحيحة هنا أن يكون على استعداد لقبول الحساسية .. أى لتقبل فكرة الجمال المطلق (١٥٤) . لكن سرعان ما يجد أن سلم التبرير المنطقي الدقيق لا يسهل الصعود عليه ، ولذا تجده ينطلق نحو الاستهزاء بما كان يميل أن يضعه موضع الشيء الذى يعبد ، وحتى يتخلص من أصوات الغابات : كم هى جميلة تلك الورد حين تنظر إليها . لكن سرعان ما تصبح أجل الأزهار شيئاً قبيحاً .. بل إنما فى نفس الوقت الذى تمتلئ فيه بالحياة وترى النظر ، تجد أن رائحة كريهة جداً تنبعث من المكان الذى قطعت منه الساق وتبحث على القى .. . ولهذا مفزاه .. بمعنى أن كل ما لا يتعلق إلا بالطبيعة موجود فى هذا .. . وبمعنى أن الروحانية هى التى لا تفسد ، وحتى الفن لا ينبغي تذوقه إلا كشيء يمر وينتهى بعد أن يكون قد ازدهر فوق الفساد .. على إذاً أن ارتباط بالروح فحسب ، وأن أحب فيها ما أحب فيها يسوع .. . وبالحال من حياة فنانة فى عجب تلك التى تسكن جسد قديس يحس بكل أعاجيب النعمة الربانية ويعجب بروح تنخط .. . وحتى يعجب بعمل فنى عظيم خلفه الله ، . (١٥٥) .. فإذا كان مثل هذا اليسوعى قد شعر بكل ذلك الألم حين أراد أن ينتقل من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة وإلى حب الله .. فإذا تكون حالنا نحن الخطاة المساكين؟

ما من شيء يدعو للعجب حين نرى — كما رأينا فعلاً — أن طريق الفن الذى يؤدى إلى الله ليس من أشد الطرق وهرة .. إلا أنه من التشاؤم . الشديد أن نقول كما يقول الأب كوتريه إن هذا الطريق المسمى يكاد يكون مقفراً .. لأنه ما من أحد أولاً يعرف سر القلوب ، ولأن كثيراً من اليهود يؤكدون عكس ذلك ، فما هو ذا ريفردى يقول : « إن اتصال الروح بالأشياء شعر ، وهذا الشعر هو الذى قادنى إلى الله دون أن أعلم بعد أن

مررت بطريق الشك وتعرجات الخرافة المظلمة ، (١٥٦) .

ونحن لا نهمل إلى أى درجة تتزايد مثل هذه التوكيدات في عصرنا هذا . والشئ الذى يظهر على عكس ذلك مؤكداً هو أن الفنانين ليسوا أقل من الآخرين حظوة في نظر الدين ، ذلك أنهم « سواء ذهبوا نحو الله ام ذهبوا بعيداً عنه ، وهم في الطريق الذى يسرون فيه ، فإن هذا لا يرجع إلى ما يفعلون ، .. والأمر في أكثره أمر طيبة بشرية وتعليم ومقابلات سماوية ونية طيبة ، فإذا كان الفن من ذاته لا يودى إلى الله ، فليس من الصحيح أيضاً أنه يبعدنا عنه . وعلى كل فهما تكن الطريقة التى يستخدم بها ، ومهما يكن المدين الذى يعطى له ، فإنه — أى الفن نفسه — يحتفظ بميزته ، وجمال الأعمال الفنية العارة لا يندع غيرنا : وهو في هذه الأعمال يحمل الدليل دائماً على نوع والطبقة ، التى يستمر في الالتواء إليها .. فهناك ما يكفي من الحقيقة حتى في الهلوانيات الخطيرة القاسية التى يقدمها ريكاسو ، أو أى كاتب سريالى .. هناك ما يكفي من الحقيقة للسير نحو الله سيرا لا يعوقه عائق » (١٥٧) .

ويتأوه مورياك قائلاً : « ولابد أن تكون قديساً .. لكنك في هذه الحالة لن تكتب قصصاً » (١٥٨) . لكن مورياك والحدثة مبالغ .. فكل مهنة وكل استعداد طبيعى لشئ . ما يحجر معه صعوبات معنوية خاصة به .. ويمكننا كذلك أن نقول نتيجة لهذا : « لابد أن تكون قديساً ، ولكنك لن تكون تاجراً أو طبيباً أو ضابطاً أو رجل مال أو سياسياً .. وعلى أحسن الفروض - يجوز أن يكون الفنان راهباً .. لكن مارتان يضيف قوله : ومع ذلك فهذه المهنة ليست مؤكدة .. ذلك أن مهنة الفنان - لاشك في هذا - تتضمن إغراءات خطيرة للتأية .. وبذا يحسن بنا أن نعترف أنه إذا كانت القدسية بالنسبة له قدسية بطولية ، ومن باب أولى إن كانت بالنسبة له عبارة عن فضيلة تجلدية تدعو لعزم شديد يصل به إلى حد النقاء

الثام ، فإن من العسير عليه أن ينقد روحه لكن من حسن الحظ أن القدسية تقدم له نماذج أخرى : ذلك أن كون الانسان قديساً معناه أنه يسير نحو الكمال في نوع الحياة التي نجهاها فعلا ، آخذاً في اعتباره العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية التي يفترضها نوع الحياة هذه . ومن وجهة النظر هذه يصبح موقف الفنان على النقيض الواضح من موقف الراهب ، فهو لإنسان خلق ليعيش في الدنيا وفي الغموض وفي مجد الدنيا ، ولذا فهو لا يستطيع أن يتفصل عن العالم انفصال تاما لا يحمل إلا من أجل اكتماله هو . لكن ليس المهم هو الكمال الذي يحصل عليه ، وليس الجوهر ألا يرتكب الخطيئة ، بل الجوهر أن يستمر في الحب استمرارا متزايدا . وتنحصر القدسية في نهاية الأمر في الحب المتزايد دائما . . . والمتزايد رغم ضعفنا . . . ذلك الحب الذي تحمله الأنا إلى الذات التي لم تخلق بعد ، ولا شيء يمنع الفنان من أن ينمو ويزداد في هذا الحب ، وحتى إذا لم يقدر هو تقدمه في صعوبة وعسر ، وهو يخطئ . ويشعر بؤسه . وهو حين يفعل هذا يقذف كأيتمد جوليان جرين قائلا : فلنأمل أن ينقد الأدباء الطيبون ، ذوو الإيمان الرديء أنفسهم بأن يكتبوا كتبهم (١٥٩) وأن يفعلوا هذا في اللحظة التي توجد فيها روحهم في حالة التحول العميق بطريق النعمة الإلهية ، (١٦٠) .

على أن الفنان - بالإضافة إلى هذا - ليس بالإنسان الذي حكم عليه مهما يكن الأمر بأن يعيش في حالة تمزق دائم بين الله وفنه . فعندما يكون الحب الإلهي قد اندمج في المنبع الإبداعي ، يعمل الحب على تنقية ذلك المنبع دون أن يحففه ، وينظمه دون أن يقلل من خصوبته - ومن هذه الحقيقة يتضح أن الأخطار الموجودة داخل النشاط الفني قابلة في أغلبها أو كلها للزوال . فالمصور الذي لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين ، لكن الله يحفظ فنه التصويري من كل ما كان يهدده أول الأمر من بلبلة أو تفكير تافه . إن من المؤكد أن العمل الفني لا ينمو إلا على أرض الاقتران والمحافظة

الجارية ، و كلاهما - كما يحذرنا ليون بلوى - « هدام بطبيعته » (١٦١) ، لكن ليس من العدل أن نعتبر كل عاطفة تصيب الحساسية ، أو كل لذة تتمتع بها الحواس ، خطيئة . . . وأنا لا أنكر أيضاً - بل على العكس سبق أن أوضحت صحة هذا تماماً - أن مما لا غنى عنه للأديب القصصى أن يعرف الجدار الداخلى للطبيعة البشرية معرفة ملبوسة ، تكاد تكون تجريدية ، وما من حاجة لديه رغم ذلك لى يعرف عما يتحدث - إنه يفرق شخصيا فى النجور .. فلذلك - هنا عبقرته - ميو له المكبوتة الخاصة به هو ، أوحى تلك التى لم يكن فى حاجة إلى كتبها . . ومع كل ، فإن هذه الوجدانية تظل أداة للمعرفة ، هما تكن ففائة ، وهى لا تتضمن بصفاتها أى تواطؤ للسير فى الفجور ، ولا تتضمن أى اشتراك إرادى فيها . بهذا يستطيع الفنان المؤلف أن يحب شخصيات قصته ، وألا يتعرض مع ذلك لتلقى عدوى آلامها . - انظر إلى دوستوفسكى : إن الاعتراف الذى يدلى به ستافروجين (أحد شخصيات مؤلفاته) هو اعترافه هو . وهو - أى - دوستوفسكى - يجب فى هذا التصال الناحية المظلمة فيه ، وعلى هذا فهو « لا يرحمه حين تثبت جرمته ويقوده إلى اتحار مريع فطبع وهو - أى المؤلف - يتمتع بوضوح ذهن عظيم ومنطق لا يرحم . . . وهكذا نجد يجب تلك الشخصية لكنه يرقها عن قرب وبحكم عليها بلا هوادة (١٦٢) . وهناك من المؤلفين من يجب شخصياته أكثر من ذلك ، ويحبهم حبا يخلصهم من خطاياهم وذنوبهم ، ويقال إن برنانوس لم يكن بقادر على أن يمنع نفسه من العلاء من أجلمهم .

هل هم كثيرون أو نادرون أولئك الفنانين الذين يصلون لدرجة الخشوع الهادىء أو السيطرة الداخلية . . والذين كانت الإبداعية عندهم عملا دينيا طاديا لا أدرى . . لكن الذى أهله أن الآخرين - أى الذين لم تكن الإبداعية فعلا دينيا عندهم - لم يصلوا الطريق نحو الله . فقبل أن يأتى الموت

المنفذ لكى يحل المتناقضات عندهم ، تأتى صاعقة من النعومة لتقضى على
 الروابط التى تربطهم بعواطفهم الحارقة وبلذاتهم وبعذابهم ... أو يحدث فى
 أمسية الحياة أن يسقط القلم أو تقع الفرشاة أو الفرجار من بين أيديهم ،
 وهنا يعرفون أنهم وجدوا ما كانوا يبحثون عنه من خلال فهم . هكذا قال
 ليون بول فارج : « لا امتنع العقل المفكر بالمنطق من أن يأتى ليعكر شعورك
 بآفه . إني أتعلم أحيانا بقلاعه وأطير بحناء عنه فى البعد الرابع ، فى الشعاع
 المضى .. ومع ذلك فقد كنت مسكينا ... وكنت أود أن أبقي فى ركني
 الصغير المتزوى أعمل فى جمع للشعر وكأني حشرة دقيقة من حشرات العبقريّة
 والصدقة والحب .. لقد مضى الوقت ، ولم أعد قادراً على أن أصبح فناً ،
 ولم أعد قادراً على أن أظل هادئاً .. إني أسمع من خلفي شيئاً .. كما
 لو كان قطارا يردد صيحات تصل إلى فى سرعة ٠٠٠ (١٦٣) ٠٠٠٠
 وأخيرا تقلع السفينة .. ولسوف نسير فى البحر .. هذا الجمال الذى
 طالما أحبيته .. والذى لم يأت إلينا بعد .. ثم لم نعد نريد رؤياه ، كما
 أراد العجوز ميكل أنجلو .. لم نعد نريد رؤيته إلا فى الحب الأعظم الذى
 قدم نفسه لنا مضحياً بنفسه .. والذى يكشف لنا عن قلبه الجريح ..

لا التصوير ولا النحت بمستطيع أن يهدي
 الروح التى تستدير نحو هذا الحب الإلهي
 الذى فتح ذراعيه على الصليب ليأخذ بلبنا .

المراجع

مقدمة :

(١) مقطوعات عن الفن (ص ١٥٥ ٢) ج. مارتان : التعليم في مفترق الطرق ص ٩١ ملاحظة (١) ، (٣) ج. بيكون : الكاتب وظله ص ٨٤ (٤) مانيت سالوميون ص ٤٦٧ - ٤٦٨ (٥) عن الحب : جزء ١٧ (٦) ، (٧) برانكور : الأعمال والأضواء ص ٨٦ (٨) أصوات السكون ص ٨٣ (٩) تقابل الفنون ص ٣١ - ٣٣ (١٠) شرحه ص ٣٤ - ٣٦ (١١) فن التصوير والحقيقة ص ٢٢٦ - ٢٩٢ (١٢) ج. بابيني : غروب الفلاسفة ص ٥ - ٦ (١٣) نقد الحكم : ترجمة جيلان ص ١٢٥ - ١٣٤ - ١٤٤ (١٤) انظر ص ٢٩٨ (١٥) مذكرات - ٤ مايو و ٢٦ يوليو ١٨٥٨ (١٦) فوللار : عندما نستمع الى سيزان ص ٢٧٧ (١٧) لوحات ما قبل الموت ص ١٦٩ - ١٧٠ (١٨ و ١٧) جيلسون : انظر ص ٣٠٣ و ٣١١ (١٩) مقطوعات عن الفن ص ٢٥٦ (٢٠) وليام شكسبير ١٥٢ (٢١) في ب. دي كولومبييه : اجمل ما كتبه الفنانين ص ١٣٦ (٢٢) شرحه ص ١٤٥ - ١٤٨ (٢٣) م. ا. كوترييه : الفن والحرية الروحية ص ١٠٤ (٢٤) خطابات لبعض الناس ص ١٤١ - ١٤٢

سيكولوجية الفن :

(١) لاوردير : محاضرات سوريز - نكره شومران : حياة لاوردير الجزء الثاني ص ٢٥٦ (٢) نكره بدييه ج. : أساطير المحمة . الجزء الثالث (٣) التاريخ الشعري لثاللمان ص ٤٥ انظر كذلك الألب الفرنسي في العصور الوسطى ، الفقرتان ١٣ - ١٥ (٤) مذكرات الشباب ص ١٢٣ (٥) مستقبل العلم ص ١٩٤ (٦) ج. تيريسو : الأغنية الشعبية والادباء الرومانتيكيين ه. دافنسون : كتاب الأغاني (٧) أغاني وأساطير الفالوا . طبعة بليارد . أعماله . الجزء الأول ص ٢٩٨ ، ٣٠٠ لاحظ أننا تعدل من نظام النص ونستخدم مختلف النسخ المكتوبة تباعا من نفس النص (٨) ج. بدييه شرحه الجزء الثالث ص ٤١١ (٩) ش. لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ١٥٢ (١٠) ل. جيليه : صور ايبنال . مجلة العالمين : أول سبتمبر ١٩١٤ (١١) ش. لالو . شرحه ص ١٤٢ - ١٤٦ (١٢) لذة الموسيقى . جزء أول ص ١٥٢ (١٣) ش. لالو شرحه ١٥٠

١٥١ (١٤) شرحه ١٥٣ (١٥) شرحه ١٤٨ (١٦) تبين : فلسفة الفن .
جزء أول ص ٥ (١٧) شرحه ص ١٢٠ (١٨) شرحه ص ٢ - ٧ - ٤٩
١٩ تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة (٢٠) شرحه (٢١) لاقونتين وأساطيره
ص ٤ - ٢٢٩ (٢٢) تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة (٢٣) فلسفة الفن
جزء أول ص ٣٦ (٢٤) نصوص من ماركس وانجلز . ترجمة فريغيل
ص ١٤٤ (٢٥) بليخانوف . ترجمة فريغيل ص ٦٤ (٢٦) ش . لالو .
شرح ص ٢٠٠ - ٢٧٠ (٢٧) شرحه ص ٢٠٠ (٢٨) ش . لالو . شرحه
ص ٨٨ (٢٩) ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ص ١٠٤٦ (٣٠)
انظر ص ١٣١ - ١٣٦ (٣١) كتيب البكالوريا ، أسئلة تكميلية ص ١٩٢ -
١٩٣ (٣٢) منكرات . جزء أول ص ٤١٨ (٣٣) (١) مالرو : أصوات
السكون ص ٤١٠ - ٤١٢ (٣٤) الكتيب المذكور ص ١٨٨ (٣٥) انظر
ص ٥٧٠ (٣٦) ص ٣١٠ (٣٧) ج . ساوسون : الموسيقى والحياة الداخلية
ص ١٧٢ (٣٨) أعذار جديدة ص ٦٧ (٣٩) شرحه ص ٥٨ - ٥٩
٤٠ شرحه ص ٦٨ (٤١) المستقبلية ص ١٥٤ - ١٧٩ - ١٨٩ (٤٢) منشور
عام ١٩٢٥ (٤٣) من أجل الشعر ص ٢٢ - ٢٤ (٤٤) سر النهضة
٤٥ ل . جيليه : التاريخ الفني لطبقة المتسولين من رجال الدين ص ١٤٩
٤٦ (٤٧) هونجز : أنا مؤلف موسيقى ص ٨٢ - ١٤٥ - ١٤٦ (٤٧) الديك
وشخصية ارليكان (٤٨) مالرو شرحه ص ٣١٣ (٤٩) ج . ف .
ريغيل : الفن الأوروبي : مجلة حقائق . يونيو ١٩٥٩ . ص ٥٠ . شرحه
٥١ ج . ف . ريغيل : المقال المذكور أعلاه . ص ٥٢ . م . برادين : نظرية
في علم النفس العام جزء ثان ص ٢٨٩ (٥٣) ١ . مال : الفن الديني
في القرن السابع عشر في فرنسا ص ٤٠٢ .

الاشعور والشعور :

١ الثورة السريالية ١٩٢٩ (٢) نص عام ١٩٢٥ - نكره م .
نالو في التاريخ السريالي ص ١٠٦ (٣) نكره نفس الكاتب ص ١٢٧ .
٤ الفراشة السريالية (٥) ١ . بريتون الحب الجنوني (٦) تريستان
تسارا : بحث في موقف الشعر (٧) خطاب الحالم الرائي (٨) مميزات
التطور الحديث : في مجلة الخطى الضائعة (٩) بيان السريالية .

- ١٠ شرحه ٠ ١١) البيان الثانى للسريالية ٠ ١٢) علم الأحلام ص ٥٩٦ ٠ ١٣) الثورة السريالية ١٩٢٤ ٠ ١٤) بيان السريالية ٠ ١٥) البيان الثانى للسريالية ٠ ١٦) ٠١ بريتون : الأوائى المستطرفة ٠ ١٧) ٠١ بريتون : الثورة السريالية ١٩٢٥ ٠ ١٨) ٠١ بريتون بيان ٠ ١٩) شرحه ٠ ٢٠) نصائح لشاعر شاب ٠ ٢١) نظرية الاسلوب ٠ ٢٢) شرحه ٠ ٢٣) تقدم لقرى ١٩٢٩ ٠ ٢٤) ايون ٥٣٤ - ١ ٠ ٢٥) اصوات السكون ص ٥٣٠ ٠ ٢٦) انظر الدكتور لوجر : حب المعرفة عند لوكريس ٠ ٢٧) دكتور فانشون : الفن والجنون ص ٢٨ - ٢٩ ٠ ٢٨) انظر المذكرات التاريخية لاوزيب ، تؤكد اضافات س ٠ جدم ٠ ٢٩) دكتور فانشون ٠ شرحه ص ١٤٧ - ١٤٨ ٠ ٣٠) ٠١ مالرو شرحه ص ٥٢٩ ٠ ٣٢) شرحه ص ٣٢) دكتور فانشون شرحه ص ٢٢ - ٤٧ ٠ ٣٣) شرحه ص ٦٧ - ٨٤ ٠ ٣٤) ه - أى - علاج الأمراض العقلية أزاء السريان ، نكره فانشون ص ١٩١ ٠ ٣٥) ر ٠ داليز ٠ طريقة التحليل النفسى ومذهب فرويد ٠ جزء أول ص ٤٥١ ٠ ٣٦) دكتور فانشون ٠ شرحه ص ١٣ ٠ ٣٧) ٠١ مالرو شرحه ص ٥٣ ٠ ٣٨) انظر ه ٠ لشتنبرجر : نوفاليس ، وبوجه خاص ه ٠ ببجان النفس الرومانتيكية والأحلام ٠ ٣٩) هنريش فون اوفرينجن ٠ ٤٠) تلاميذ سايبس ٠ ٤١) مقتطفات ٠ ٤٢) شرحه ٠ ٤٣) شرحه ٠ ٤٤) أناشيد الليل ٠ ٤٥) أوريليا ٠ ٤٦) شرحه ٠ ٤٧) شرحه ٠ ٤٨) شرحه ٠ ٤٩) بحث فى الادراكات الغامضة ٠ ٥٠) نكره مورو دى تور : عن الحشيش والخلل العقلى ص ٢١ - ٢٥ ٠ ٥١) دكتور ا ٠ ب ٠ ليروا رؤية نصف النوم : لا ينكر المؤلف للأسف حالة ا ٠ بو ٠ ٥٢) مارجيليان (من حكايات هزلية ص ٢٢٨ - ٢٣٠) ٠ ٥٣) مقطوعات عن الفن ص ١٨٠ ٠ ٥٤) حكيم ص ٤٦ وما يتلوها ٠ ٥٥) متفرقات ص ٥٦ - ٥٧ ٠ ٥٦) و ٠ يانكليفتش : بيرحسون ص ١٠ ٠ ٥٧) ٠١ بيبكار : العلم الحديث ص ٧ ٠ ٥٨) آراء جديدة عن النوم والأحلام ونوم اليقظة ٠ طبعة تيسران ٠ جزء خامس ٠ ٥٩) اصوات السكون ص ٢٨٤ ٠ ٦٠) فى مجلة : الفنان عدد ٢ يونية ١٨٤٤ ٠ ٦١) مقتطفات ٠ ٦٢) مقتطفات ٠ ٦٣) عن «الهولسة» ص ٣١ وما يتبعها ٠ ٦٤) المهزلة الانسانية طبعة بلياد جزء ٦ ص ٣١٨ ٠ ٦٥) لودوان : التحليل

النفس للفن من ٢٠٤ - ٦٦) الشعر والحقيقة جزء ٢ - كتاب ١٣ انظر «جوته» تأليف انجيللوز من ٦٩ وما يتبعها . (٦٧) تفسير دالبيز جزء ثان من ٢٤٠ - عن مولد قصة صياد ايسلندا - انظر كتاب : صياد ايسلندا لبيير لوتى . ٦٨ ر . دالبيز جزء اول من ٤٥١ - ٦٩ ريتيه هويج : حديث مع المرنى من ٢١٣ - ٧٠ رنيه هويج : شرحه من ٣١٦ - ٢٢٤ . ٧١ من مؤلف فانشيون . شرحه من ١٣٧ - ١٤٧ . ٧٢ الفجر . ٧٣ من رنيه هويج : شرحه من ٢٥٤ - ٢٥٥ . ٧٤ يوتج : بحث في علم النفس التحليلي من ١١٨ - ٧٥ شرحه ١٢٥ - ١٢٧ . ٧٦ بحث في علم النفس التحليلي من ٢١٣ . انظر حياتي وعلم النفس التحليلي من ١٠٢ - ٧٧ مقدمة المقدمة عن اسجاربو بقلم مارى يونابارت . جزء اول من ١١ من المقدمة . ٧٨ يوتج : شرحه من ١٢٠ - ١٢١ . ٧٩ ب . كريور : فلسفة الارادة من ٢٨١ . ٨٠ س . فريود : دراسات ثلاثة حول نظرية الحياة الجنسية من ١٢٧ . ٨١ تكريات ليونارد دى فنشى . من ٥٢ - ٨٢ دراسات ثلاثة . ٨٣ . ١٩٨ القلق في المدينة . تكرر دالبيز . شرحه جزء ثان من ٢٤٢ - ٨٤ جونز : دراسة نظرية وعملية في التحليل النفسي من ٧٦٨ - ٨٥ (الولين من ١٩٦ - ٨٦ اقول الاصنام . ٨٧ يونوان شرحه من ٢٥١ - ٨٨ ماريان شوازي في « بيسيثة » الاعداد ١٣ و ١٤ من ١٥٥٠ - ٨٩ انظر : ابنة العم بيت . طبعة جزء سادس من ٢٣٠ ، وكذا : الموظفون ، شرحه من ٩٢١ - ٩٠ جيلسون : مدرسة الموجيات من ٢٣ - ٩١ . ٢٤ شرحه من ٢٤ - ٩٢ . سيمون دى يوفوار : الجنس الآخر جزء اول من ٩٣ - ٩٣ الوجدان الابداعي في الفن والشعر . ترجمة ج . برازولا ، في مجلس بحوث ومناقشات ، العدد ١٩ من ٧٣ - ٩٤ شرحه من ٩٤ وكذا انظر «التعليم في مفترق الطرق من ٧٤ - ٩٥ الانسان في البحث عن روحه من ٥٤ - ٩٦ ر . هويج من ٢٢٢ - ٢٢٣ . ٩٧ دوستوفيسكى من ٢٠٩ - ٢١١ . ٩٨ دكتور ديلي : شباب اندريه جيد . ٩٩ شرحه .

الوحي والعمل :

(١) ايون من ٥٣٣ - ٥٣٤ . ٢ . التأملات . ٣ . شاترتون . ٤)

- دفاع عن الشعر . ٥) الشعر والحقيقة . ٦) هذا هو الانسان ، زاروتسترا فقرة ٣ . ٧) خمس اغنيات كبرى الروح والماء ص ٤٣ .
- ٨) شرحه : الروحية هي الرشاقة ص ١١٧ - ١٢٠ . ٩) نصائح الى الالباء الشبان . ١٠) الفن : احاديث جمعها جزيل ص ١٣ من المقدمة .
- ١١) خطابات ريلكه الى رودان ص ١٦ . ١٢) جوليت كلايدل : ١ . رودان ، صورة حية ص ٢٦ . ١٣) منوعات ص ٥٦ - ١٧٠ . ١٤) نصائح الى الكاتب الشاب في مجلة ن . ر . في اوائل اغسطس ١٩٥٦ ص ٢٣٠ . ١٥) الشاعرية الموسيقية ص ٧٢ . ١٦) « رومب » في اعماله . طبعة بلياد جزء ثان ص ٦٢٨ . ١٧) منوعات ص ٦٦ . ١٨) في احوال فن الشعر طبعة سيجرز : فن الشعر ص ٦٣١ - ٦٣٢ .
- ١٩) شرحه ص ٥٦٠ . ٢٠) مذكرات . ٢١) شرحه ص ٦٣٢ . ٢٢) فلسفة التركيب الموسيقى ، في « ثلاث بيانات » ترجمة رينه لالو ص ٥٨ . ٢٣) تفسير قصيدة « العزلة » ، ٢٤) هي وهو .
- ٢٥) قصة افكارى ص ١٤ . ٢٦) « سونيتس يونيو ، العمل المنفذ جيدا . ٢٧) دورة الصباح . مقدمة عام ١٩٣٣ . ٢٨) فن الشعر جزء اول ص ١ - ١٢ . ٢٩) آراء في الشعر (في اعماله . طبعة بلياد جزء اول ص ١٣٧٧ . ٣٠) منوعات جزء رابع ص ٢٥٤ . ٢٥٨ . ٣١) نكره انجيلوز في كتاب : ريلكه ص ٥٩٢ : عن تأليف الوثائيات والاغاني . انظر ص ٢٦٩ و ٢٩٧ . ٣٢) التجربة اللينية ص ١٧٤ و ٢٠٦ . ٣٣) انظر كتابنا هذا ص ٧٧ - ٧٨ . ٣٤) ج . سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٣٣ - ٣٤ . ٣٥) شرحه .
- ٣٦) سيكولوجية الفن ص ١٩١ . ٣٧) ج . شفالبييه : اوزان ص ٢٤٠ . ٣٨) هـ . ديلاكورا انظر ص ١٩٦ . ٣٩) مذكرات ل . دي فنشي ، ترجمة لويز سرفيان جزء ثان ص ٢٧ - ويورد فاساري ايضا حاصة كذلك فيما يتعلق ببترودي كوزيمو (اعماله . جزء اول ص ٤٦٥) .
- ٤٠) الى ذات الانسان ص ١١ . ٤١) نكره رولان مانويل : متعة للموسيقى جزء اول ص ٢٢٩ . ٤٢) ج . سامسون شرحه ص ٢٤ - ٣٥ . ٤٣) نكره كلود روا : حب فن التصوير . ٤٤) ج . سامسون شرحه ص ٣٦ . ٤٥) انا مؤلف موسيقى ص ١٠٠ . ٤٦) مذكرات

- ٢٧ يرنيه ١٨٤٧ في ٢٢ و ٢٥ يناير جزء أول من ٣٦٦ . ٤٧) ذكره
 الاخوان جونكور في مذكراتهم جزء أول من ٣٣٦ . ٤٨) شرحه ص ٩٥
 ٤٩) نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة ١٩٢٨ ص ١٧ . ٥٠) جيلسون:
 فن التصوير والحقيقة ص ١٨٢ وما يتلوهما ، وكذا ص ٣٢٣ وما يتلوهما
 ٥١) جيلسون شرحه ص ٢٠٥ . ٥٢) هـ. ديلاكروا . شرحه ص ٢٠٣
 وما يتلوهما . ٥٣) شرحه ص ٩٤ . ٥٤) مذكرات ٢٩ أكتوبر
 ١٨٥٧ وأول مارس ١٥٨٩ . ٥٥) شرحه ، ٢٢ نوفمبر ١٨٥٣ و ٢٩
 أكتوبر ١٨٥٧ . ٥٦) ج. روبنسون : حديث مع جان جينون في مجلة
 « المائدة المستديرة » عدد فبراير ١٩٥٥ . ٥٧) انجر يقص قصته
 وكما يحكيها أصنافه ص ٥٨ . ٥٨) مذكرات ، ٢٧ يناير ١٨٥٢ .
 ٥٩) شرحه ، ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ . ٦٠) فن الشعر ، مقدمة لطبعة
 ١٧٠١ . ٦١) الألب . طبعة بلياد ، جزء ثان ص ٥٥٩ . ٦٢) أشياء
 لم يتحدث عنها أحد . شرحه ص ٤٨٣ . ٦٣) خطاب الى ارمان
 فريس ، ١٨ فبراير ١٨٦٠ . ٦٤) مقطوعات عن الفن ص ٨ .
 ٦٥) منوعات ص ٦٥ . ٦٦) شرحه ص ١٧٠ - ١٧٢ .
 ٦٧) مقطوعات عن الفن ص ٥٩ . ٦٨) منوعات ص ٦٣ - ٦٤ .
 ٦٩) مقطوعات عن الفن ٢٧ - ٣٨ : عن الأغنية الملكية ص ٣٠٣
 وما يتبعها . ٧٠) سر المهنة . ٧١) موت القلب . ٧٢) شرحه
 ٧٣) ج. راسكين : ملكة الهواء ، فقرة ١٥١ . ٧٤) ج. شفالييه .
 شرحه ص ٢٤٠ - ٢٤١ . ٧٥) شرحه ص ٩٧ - ١٠٠ . ٧٦) شرحه
 ص ١٠٠ - ١١٦ . ٧٧) رولان مانويل جزء ثالث ص ٢١٢ .
 ٧٨) ب. ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ١٦٧ .
 ٧٩) مذكرات مترجمة ص ٤٧ . ٨٠) ب. ريجامى . شرحه ص ٦٥
 و ١٦٨ . ٨١) مقطوعات عن الفن ص ٤٧ . ٨٢) منوعات ص ٥٨ .
 ٨٢) مقدمة : مختارات من الشعر المكسيكى . ٨٤) مقطوعات
 عن الفن ص ٢٤ . ٨٥) فلسفة التركيب الموسيقى ص ٥٩ وما يتلوهما .
 ٨٦) ب. تراهارد : السر الشعاعى ص ١٥٠ . ٨٧) هـ. ديلاكروا .
 شرحه ص ١٧٢ . ٨٨) هـ. فوسيون : حياة الأشكال ص ١١٤ - ١١٥
 ٨٩) الألب . طبعة بلياد . جزء ثان ص ٥٥١ . ٩٠) سر المهنة
 ٩١) كتاب شاطيء . ٩٢) أنظر ص ٨٢ - ٨٥ . ٩٣) شرحه .
 ٩٤) ج. سامسون . شرحه ص ٣٧ .

المادة والمشكل :

- (١) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٥٤ - ٥٥ . ٢) حياة الأنشكال ص ٥١ و ٥٦ . ٣) شرحه ، جيلسون ص ١٧٨ . ٤) شرحه ص ٣٧ . ٥) منوعات ص ٦٢ . ٦) مذكرات عن فن التصوير اليم ص ٢٩ . ٧) هـ بوييه : فن المجوهرات الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ص ١٥٤ . ٨) مذكرات ١١ ابريل ١٨٢٤ . ٩) رنيه هويج : حديث مع المرثى ص ١٩٩ . ١٠) ج . سامسون : قواعد الاغنية الموسيقية الجماعية ص ٢٩ - ٣٠ . ١١) رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء اول ، ص ١٠٣ . ١٢) التأملات : رد علمى وثيقة اتهام (تابع) . ١٣) مذكرة الى بودليير . ١٤) المدينة ، النسخة الثامنة ص ٢٩٥ . ١٥) ذكره ر . كيمب فى « المعركة » عدد ٢٢ مارس ١٩٤٥ . ١٦) مواقف واقتراحات جزء اول ص ٧١ . ١٧) انظر ص ٥٢ . ١٨) شرحه ص ٥٧ . ١٩) شرحه ص ٥٢ - ٥٦ . ٢٠) شرحه ص ٥٥ . ٢١) ج . سامسون : الموسيقى والاغنى المقدسة ص ١١٠ . ٢٢) شرحه ص ١٨ - ١٣٥ . ٢٣) الان . ٢٤) عشرون درساً عن الفنون الجميلة ص ٢١٤ . ٢٥) شرحه ص ٢١٥ . ٢٦) خطاب الى و . دى مونفريد . يونيه ١٨٩٢ . ٢٧) الى ذات الانسان ص ١٠٨ . ٢٨) ذكره جيلسون فى المرجع المذكور اعلاه ص ٢٠٦ - ٢٠٧ . ٢٩) (فى الملاحظات) . ٣٠) الان . ٣١) شرحه ص ٢١٥ . ٣٢) هـ . فوسيون . ٣٣) شرحه ص ٥٦ . ٣٤) جيلسون . ٣٥) شرحه ص ٦٦ . ٣٦) هـ . فوسيون . ٣٧) شرحه ص ٥٦ . ٣٨) هذه المقارنة مأخوذة من « جاك لوران » . ٣٩) جيلسون . ٤٠) شرحه ص ٧٦ . ٤١) ج . لورسا ، ذكره ج . سامسون فى الموسيقى والاغنى المقدسة ص ١٦ - ١٧ . ٤٢) جيلسون . ٤٣) شرحه ص ٨٥ الى ٩٦ . ٤٤) جيلسون . ٤٥) شرحه ص ٦٤ . ٤٦) فوسيون . ٤٧) شرحه ص ٥٧ . ٤٨) شرحه ص ١١١ . ٤٩) شرحه ص ١٠٧ . ٥٠) شرحه ص ١٠٧ . ٥١) مذكرات ٢٥ يناير ١٨٥٧ . ٥٢) هـ . فوسيون شرحه ص ١٢١ . ٥٣) شرحه ص ١١٤ - ١١٧ . ٥٤) سرييكاسو حققه هـ . ج . كلوزو . ٥٥) شرحه ص ١١٨ . ٥٦) ب . بوك قلب فخور ص ١٨٧ . ٥٧) هـ . فوسيون . ٥٨) شرحه ص ١٠٦ .

٤٨) شرحه ص ٦٢ - ٦٥ ٠ ٤٩) شرحه ص ٦٢ الى ٦٥ انظر كذلك ر .
 هويج شرحه ص ١٩٨ - ٢٠٤ ٠ ٥٠) الفن ، احاديث جمعها ب . ج يل
 ص ١٠ مقدمة ٠ ٥٢) شرحه ص ٢٥١ ٠ ٥٣) مذكرات ١٨ سبتمبر
 ١٨٤٧ ٠ ٥٤) شرحه ٤ فبراير ١٨٤٧ ٠ ٥٥) س . ر . ليلي مذكرات
 حياة جون كونستابل ص ٢٧٦ ٠ ٥٦) أصوات المسكون ص ٢٨٣ - ٢٨٥
 ٥٧) السبع مصابيح لفن البناء ص ١٦٣ - ١٦٥ ٠ ٥٨) نظرية الفنون
 الجميلة ص ١٩٩ - ٢٠٠ ٠ ٥٩) بدائيات علم الجمال ص ٢١٢ - ٢١٣
 ٦٠) الان : نظرية الفنون الجميلة ص ٣٦ ٠ ٦١) الى ذات الانسان
 ص ١٠٥

ظواهرية الفن

(١) احاديث في علم النفس التحليلي من ١١٥ - ١١٦

فن التصوير والطبيعة :

- (١) أفكار طبعة بورنشتاين رقم ١٣٤ . ٢) مفارقات ، جزء عاشر
 ٥ ، ٢٧ . ٣) الجمهورية - جزء أول - ١٠ - ٥٩٨ ن.ج.و ٦٠٢ ب
 (٤) القوانين جزء ثان ١٦٦٩ - ب. ٥) انظر (١) فونتين : مذاهب الفن في
 فرنسا من لوسان الى ميرو . فصل ١ - ٢ - ٦) فن الشعر .
 (٧) ذكر ا- ريشار : نقد الفن من ٥٦ . ٨) خطاب الى السيد شامبري
 ١ مارس ١٦٦٥ . ٩) خطاب الى السيد شانتلو من ١١٦ . ١٠)
 ديلاورد : انجر من ١١٦ . ١١) اموى دوفال : اتيليه انجر من ٦٠ .
 (١٢) أفكار انجر ، طبعة لاسيرين من ٧٥ وما يتلوها . ١٣) شرحه
 من ٧٧ . ١٤) ب. جزيل من ٨ مقدمة . ١٥) شرحه من ٣٠ -
 ٣٥ . ١٦) شرحه من ٨ - ٩ مقدمة و ٢١ - ٥١ . ١٧) شرحه
 من ١٣ مقدمة ٣٠ - ٢١ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٦١ - ١٦٣ . ١٨) مذكرات
 ٧ مايو ١٨٤٧ و ٥ مارس ١٨٤٩ . ١٩) تقابل الفنون من ٢٤٥ .
 (٢٠) كراهياتي من ٢٥ . ٢١) الأعمال الأدبية جزء أول من ٧٦ .
 (٢٢) الى ذات الانسان من ١١ . ٢٣) يلوح أن آخرين قد افلحوا
 فهناك « معركة » حول « أوداليسك » انجر . ٢٤) (١) لهوت فن
 التصوير والقلب والروح من ٦٤ - ٦٦ - ٧٢ - ٧٩ . ٢٥) اراء ،
 جمعت في كتاب « سيزان » تأليف ب. نوريفال . ٢٦) فرومنتان :
 عام على الساحل . ٢٧) فاليري مقطوعات عن الفن من ١٩٣ .
 (٢٨) أسوات السكون من ٢٩٤ . ٢٩) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩
 (٣٠) مذكرات ل- دي. فنشي ، ترجمة لويز سرفسيان جزء ثان من ٢١٠ -
 ٢١١ (٣١) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٢) ديلاكروا ، شرحه ١٣
 يناير ١٨٥٧ . (٣٣) شرحه أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٤) فن التصوير
 والحقيقة من ٢٦٢ - ٢٦٣ . ٣٥) مذكرات ٢٢ فبراير ١٨٦٠ .
 (٣٦) نظريات : ص ١ و ٢٦ . ٣٧) بينيه (سر فن التصوير السنه
 السيكلوجية ١٩٠٩) وقد ستعاده ابرادين في نظرية علم النفس العام

جزء ثان من ٢٩٤ وما يتلوها ٠٠ (٢٨) س. ر. ليسلى : مذكرات حياة جون كونسابل من ٢٧٨ و ٢٨١ - ٣٩ (بولير : صالون ١٨٤٦ في أعماله طبعة بلياد من ٦٣١ - ٤٠) نظريات من ٣ - ٢٢ - ٩٨ - ٢٦٨ - ٠٠ (٤١) آراء أنجر من ٥٩ - ٤٢ (مذكرات ١٠ يوليو ١٨٤٧ - ٤٣) شرحه ٢٣ أبريل ١٨٥٤ (٤٤) شرحه ٢٨ أبريل ١٨٥٤ (٤٥) أعماله طبعة بلياد من ١١٤٦ - ٤٦ (مذكرات ٢٦ أبريل و ١٢ أكتوبر ١٨٥٣ - ٤٧) خطاب الى بولير ٨ أكتوبر ١٨٦١ (٤٨) أنظر جيلسون من ٢٣٨ - ٢٥٧ : فن التصوير والصور (٤٩) أسس الفن الحديث من ٨٢ - ٥٠ الى ذات الانسان من ٩١ - ٥١ (صالون ١٨٤٥ : أعماله من ٥٧٨ - ٥٢) مذكرات اول مارس ١٨٤٧ (٥٣) شرحه ١٣ أبريل ١٨٤٧ (٥٤) شرحه ٢٢ يونيو ١٨٦٣ - وهذه آخر سطور مذكراته ، حيث مات في ٣١ أغسطس من نفس العام - ٥٥) أعماله من ٩٠٣ - ٩٠٤ (٥٦) من ٥٨٦ - ٦٣٥ - ٧٦٤ - ٩٠٤ (٥٧) من ٧٦١ - ٧٦٤ (٥٨) من ٦٠٤ - ٦٥١ - ٧٦٩ (٥٩) من ٦١٢ - ٦١٤ - ٨٠٤ (٩١٨ - ٦٠) من ٦١٥ - ٦٩٧ - ٦٠ (٦٠) من ٧٧١ - ٧٧٢ (٦٢) من ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٨ (٦٣) آراء عن الأدب والفن من ١١ - ١٥ - ٢٣ - ٥٥ (٦٤) ٢٤ - ٢٥ - ٢٩ - ٣٤ (٦٥) من ٢ - ٤٥ - ٥٢ - ٥٣ (٦٦) من ٢٦ - ٤٦ - ٤٧ (٦٧) من ١٥ - ٤٨ (٦٨) أصوات السكون من ١٨٠ - ٢٩٣ - ٥٣٨ (٦٩) من ٥٢ - ٧٠) من ١٢٣ - ١٢٤ وسيكولوجية الفن جزء أول من ١١٤ - ٧١ (١٠٥ - ١٠٦ - ١١٠ - ٧٢) من ١١٠ - ٤٥٩ (٧٣) جيلسون - شرحه من ٢٨٦ - ٧٤ (أنظر م. راجون : مجازفة الفن التجريدي من ٢٥ - ٢٦ - ٧٥) شرحه من ١٣٩ - ٧٦ م. بريون : الفن التجريدي من ١٤ - ٧٧) نصوص سردها ر. هويج في كتاب الفن المعاصر - ر. ب ريجامى : الفن المقدس في القرن العشرين ؟ مجلة «كوى» أكتوبر ١٩٥٥ (٧٨) ف. هنرى - الفن الايرلندى في العصر المسيحي الأول ، نكره م. بريون شرحه من ٧٦ - ٧٩ م. بريون ، شرحه من ٢٥ - ٨٠) شرحه من ٣٣٠ - ٣٣١ (٨١) أنظر في كتاب ر. هويج ، الصور ٩٤ - ٩٥ - ٨٢ (أنظر في كتاب مالرو (شرحه)

الصور في صفحات ١٤٠ - ١٤١ (٨٣ . شرحه من ٢٨٤ . ٨٤) شرحه
 ٨٥) ديكا والرقص والرسم في أعماله طبعة بليساد جزء ثان من ١٢٢١
 ٨٦) ١. برنارد : مذكرات عن ب . سيزان من ٧٢ و ٩٢ . ٨٧) انظر
 من ٢٨ . ٨٨) ر . ب . ريجامى . انظر من ٢٢٩ - ٣٠٠ . ٨٩)
 شرحه .

الشعر والعقل :

١) مذكرات عن اندجار بو ، في طبعة سيجرس ، فن الشعر من ٣٢١
 ٢) منوعات من ٩٢ . ٣) أحاديث مع ليكرمان ٤ مايو ١٨٢٧ .
 ٤) مقدمة « معرفة الآلهة للموسيان فاير » ٥) الفانوس السحري ، في
 طبعة سيجرس من ٤٦٧ . ٦) مواقف وآراء جزء أول من ٨٧ .
 ٧) راسين وفاليري من ١٩٥ وما يتلوها . ٨) الأدب . طبعة بليساد
 جزء ثان من ٥٥٥ . ٩) راسين وفاليري من ١٥ من المقدمة .
 ١٠) مشروع مقدمة لديوان أزهار الشر من ١٣٦٥ . ١١) منوعات
 من ٩٥ . ١٢) خطاب الى بيير دى ماسو . ١٣) مقدمة ، مختارات
 من الشعر المكسيكي . ١٤) هـ . بريمون : الشعر الخالص من ٢٢ -
 ٢٥ . ١٥) منوعات من ٧١ . ١٦) الأدب . طبعة بليساد جزء ثان
 من ٥٥٦ . ١٧) منكور في كتاب راسين وفاليري من ٤٦ . ١٨)
 الشعر الخالص من ١٨ . ١٩) الأدب طبعة بليساد جزء ثان من ٥٥٧
 ٢٠ و ٢١) انظر من ٢٠ - ٢١ . ٢٢) صواريخ . طبعة بليساد من
 ١١٨٩ . ٢٣) راسين وفاليري من ١٧٣ - ١٧٤ . ٢٤) ملحق
 عادى في طبعة سيجرس من ٤٦٦ . ٢٥) فلسفة التركيب الموسيقى ،
 في ثلاث بيانات ترجمة رينيه لالو من ٦٣ - ٦٤ . ٢٦) المعطيات
 المباشرة للضمير من ١١ . ٢٧) راسين وفاليري من ١٢٣ . ٢٨)
 شرحه من ١٣٦ - ١٤٤ - ١٤٥ . ٢٩) مواقف وآراء . جزء أول
 من ٥٥ - ٥٧ . ٣٠) فاليري : منوعات جزء ثالث من ٥٤ . ٣١) الروح
 والرقص من ٢٩ . ٣٢) نصائح لشاعر وشاب ، طبعة سيجرس
 من ٤٧٥ . ٣٣) مواقف وآراء جزء أول من ٦٠ . ٣٤) بريمون :
 راسين وفاليري من ١٨٧ . ٣٥) عشرون درسا في الفنون الجميلة من
 ٤٠ - ٦٦ - ٢٩٢ . ٣٦) ف . بوسيل : دفاع عن أجل الجسد من

- ١١٨ - ٣٧) منوعات - جزء رابع من ١٤٨ - ٣٨) من ١٧١ - ٢٩) دراسات في علم النفس اللغوي ، الفكرة والحركة - انظر ف. لوفيفر : السيكولوجية الجيدة للغة (عود الذهب) ٤٠ - ٤٠) انظر من ١٠٥ - ٤١) رياح - جزء ثالث من ٦ - ٤٢) في المرأة - طبعة سيجرس من ٦٤٥ - ٤٣) سارتر : ما هو الألب ؟ طبعة سيجرس من ٦٤٧ - ٤٤) ميلاد عند التفكير في فن الشعر ، طبعة سيجرس من ٦٣٣ - ٥٤) سر المهنة - شرحه من ٤٨١ - ٤٦) م. براندين : انظر في علم النفس العام - جزء ثان من ٣٢٧ - ٣٣١ - ٤٧) فاليري : منوعات جزء ثالث من ٥٤ - ٦٧ - ٦٨ - ٤٨) كوكو . انظر شرحه من ٨٤٣ - ٤٩) مواقف وآراء - جزء أول من ١٧ - ٦٨ - ٥٠) عشرون درسا في الفنون الجميلة من ٩٥ - ٥١) بريسون : راسين وفاليري من ١٦٧ - ٥٢) م. براندين ، شرحه من ٣٣٣ - ٥٣) متفرقات - جزء ثالث من ٤٨ - ٥٤) شرحه من ٤٢ - ٥٥) راسين وفاليري من ١٨١ - ٥٦) شرحه من ٥١ - ٥٧) شرحه من ١٨٤ - ٥٨) شرحه من ١٧٥ - ١٧٧ - ٥٩) انظر من ٢٣٠ وما يتلوها - ٦٠) الألب في أعماله - جزء ثان من ٢٥٤ - ٦١) منوعات - جزء ثالث من ٥٤ و ٦٨ - ٦٢) شرحه من ٦٦ - ٦٧ - ٨٢ - ٦٣) ادب وفلسفة مختلطان - ٦٤) مجلة العاملين ١٨٤٧ جزء ثالث ، و « ارتيست » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ - ٦٥) مراسلات جزء ثالث من ١١٦ - ٦٦) فاليري : منوعات جزء ثالث من ٧١ - ١٧) الآن : عشرون درسا في الفنون الجميلة من ١٠٣ - ٦٨) الآن - شرحه من ٩٤ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٥ - ٦٩) في الزى الرسمي - طبعة سيجرس ٥١٣ - ٧٠) منكرات - جزء أول من ١٤ - ٧١) م. راسين - شرحه من ٣٢٩ - ١٧٢) منوعات - جزء ثالث من ٦٨ - ٦٩ - ٧٢) مواقف - جزء أول من ٩٥ - ٧٣) كيف تقرض الشعر ، في شعر ونثر (مخفارات) ترجمة ايليا تريبوليه - ٧٤) منوعات جزء ثالث من ٧٤ - ٨٠ - ٨٢ - ٧٥) شرحه من ٦٨ - ٧٣ - ٧٦) نفس غير مدركة من ٤٥ - ٧٧ و ٧٨) منكرات من ١٨٩١ و ١٢٢٣ ٧٩) نكره فاليري - منوعات - جزء خامس من ١٤١ - ٨٦) مقبمة

مختارات من الشعر المكسيكي - (٨١) الألب - (أعماله جزء ثان
 من ٥٤٨ - ٤٤٢) (٨٢) منوعات من ١٠١ - ١٠٢ - (٨٣) منوعات
 جزء ثالث من ٧٠ - (٨٤) الشعر الخالص من ١٦ - (٨٥) راسين
 وقاليري من ١٩٨ - (٨٦) شرحه من ١٨٣ - (٨٧) شرحه من ١٩٨
 (٨٨) هـ - ديلاكروا : سيكولوجية الفن من ١٠٢ - (٨٩) ترستان
 نزار : « ضح كل الكلمات في قبعة ، واسحب منها بالصفقة » هذه هي
 قصيدة دادا ، ٩٠ شرحه من ١٠٣ - ١٠٤ - (٩١) الروح الجديدة
 والشعراء طليعة سيجرس من ٤٣٩ - (٩٢) شرحه من ٤٢٤ -
 (٩٣) انظر مـ دى سان بيير : اضحوكة الشعراء في مجلة انعكاسات
 الزمن - نوفمبر ١٩٥٥ - (٩٤) مواقف وآراء جزء أول من ١٠ -
 (٩٥) منوعات من ٩٦ ٩٢ (كلوديل - شرحه من ٩٧ ٩٨) قاليري شرحه
 من ٦٣ ٩٨ (آلان - شرحه ٤٠ - ٩٩) منوعات من ٨٧ - ١٠٠ (المقدمة
 المذكورة -

الموسيقى والعاطفة :

- (١) أحاديث فرانسوا دى هولاند (٢) من ١٠٦ - ٢ (نكرو دواميل -
 في : الموسيقى تثبت العزاء ٤) موزار - خطاب مورخ ٦ ديسمبر ١٧٧٧
 (٥) سترافنسكي : شاعرية الموسيقى من ١٤٦ ٦ (رولان مانويل : قبعة
 الموسيقى جزء ثالث من ٥٠ ٧) جـ - سامسون - الموسيقى والحياة
 الداخلية من ٥١ ٨) جـ - سامسون - شرحه من ٤٨ ٩ كومبارلو :
 الموسيقى ، قوانينها وتطورها من ١٣٣ - ١٣٤ ١٠ (فصوص نكروها
 هـ - ديلاكروا في « سيكولوجية ستاندال من ١٨٩ - ١٩٥ ١١) الفن
 الرومانتيكي - بليارد من ١٠٢٤ - ١٥٢٥ ١٢ منكرات جديدة عن
 إندجارو من ١٠٢٣ ١٣ (منبع الأخلاق والدين من ٣٦ - ٣٧ ١٤ جـ -
 شرحه من ٤٢ ١٥) شرحه من ٣٥ - ٣٧ ١٦ جـ - سامسون : شرحه من
 ٩٩ - ١٠٠ ١٧) سترافنسكي شرحه من ١٦٦ ١٨ (انظر من ٢٤ ١٩ -
 نكرو لـ - فالامر : أفكار كلود بيرمي ٢٠) انظر جزء أول من ١٩٥ -
 ٢٧٥ ٢١ (٢٧ أبريل ١٨٤٩ ٢٢) انظر من ١٢٢ ٢٣ (رولان مانويل -
 شرحه جزء ثالث من ١٨٠ ٢٤) نكرو رولان مانويل - شرحه جزء أول

ص ٢٨٢ (٢٥ ج . سامسون . شرحه ص ٧٩ - ٨٠ ٢٦) فاليري .
 مقطوعات من الفن ص ٩١ - ٩٢ (٢٧ ج . سامسون . شرحه ص
 ١٨٢ - ١٨٣) م . بوريسا تليفتش : مؤتمر علم الجمال عام ١٩٢٧ .
 جزء ثان ص ٤٩٢ (٢٩ ج . شرحه ٣٠) ا . بوشيه انظر ص ٥٦ (٣١ ب .
 سيرفيان : الاوزان كتقويم محسوس لعلم الجمال ص ٤٤ ٢٢) اشعار
 ذهبية ص ٤٧ (٢٣) المدخل الى الفلسفة في اعماله الكاملة جزء اول
 ص ١٥١ وجزء ثان ١١٤ - ١١٦ . انظر أيضا برونشفيج . دور
 الفيتاغورث في تطور الافكار ٢٤) تبعا لما نكره اتبين سوروي في تقابل
 للفنون ص ٢٢٨ ، ١٩٤ . ملاحظة رقم ١ (٣٥) ا . سوروي . شرحه
 ص ٢٢٩ (٣٦) انظر ص ٤٤ ٢٧) شرحه جزء اول ص ١٩٩ ، ٢٧٩ (٢٨
 الضمير الذاتي ص ٢٣٣ ٣٩) رولان مانويل شرحه جزء اول ص ٢١٧
 ٤٠) ج . بريليه : الموسيقى بناء زمني في « جورنال علم النفس » عدد
 يناير - مارس ١٩٤٠ ص ٨٩ (٤١) التجربة السيكلوجية للزمن .
 مجلة الميتافيزيقا والأخلاق . عدد أبريل ١٩٤١ ص ٨٣ (٤٢) ج .
 بريليه : المقال المذكور اعلاه ص ٩٠ ٤٣) الزمن والتوازي ص ٥٥
 ٤٤) هـ . ديلاكروا : سيكلوجية الفن ص ٢٢٥ ٤٥) ص ١٦٠ ٤٦) بحث
 في الفن ٤٧) انظر شرحه جزء اول ص ٢٠ ، ١٩٩ (٤٨) بيرجسون :
 الضحك ص ١٦١ (٤٩) ج . سامسون . شرحه ص ١٤٨ (٥٠) ب . لاسير
 لفلسفة الذوق الموسيقى ص ٩٢ (٥١) بورجيس دبيريان : الموسيقى
 والحياة الداخلية ص ١٢ (٥٢) شرحه ص ١٤ (٥٣) ب . لاسير . شرحه
 ص ١١٢ (٥٤) ج . برلين . المقال المذكور اعلاه ص ٧٢ (٥٥) شرحه (٥٦)
 ب . لاسير . شرحه ص ١١٠ - ١١١ (٥٧) بورجيس دبيريان . شرحه
 ص ٩ (٥٨) التناسق والميلوديا ص ١٢ (٥٩) خطاب الي شوت في سبتمبر
 ١٩٢٤ ومحادثات مع بيتتا (٦٠) السر في الضوء الكامل ص ٧٠ (٦١) ج .
 سامسون . شرحه ص ١١٤ - ١١٧ (٦٢) حديث اذاعي في ٢٩ نوفمبر
 ١٩٥٠ (٦٣) كومبارير شرحه ص ٢٢٨ (٦٤) رولان مانويل شرحه جزء
 اول ص ٢٢٧ وجزء ثالث ص ٤٣ (٦٥) رولان مانويل . شرحه جزء
 اول ص ٢٢٩ (٦٦) ذكره ج . سامسون . شرحه ص ١٣٥ (٦٧) شرحه
 ص ١٦٧ (٦٨) شرحه ص ١٥٩ (٦٩) ل . لالوا : رامو ص ١٧٩ (٧٠)
 خطاب في ٢٦ يوليو ١٧٨١ (٧١) رولان مانويل . شرحه جزء اول ص

٢٦ (٧٢) ج. سامسون . شرحه من ١٢٥ - ١٣٦ .

عالم الفن :

- (١) نظرية الشاعر من ٢٩٩ (نظرية في المعطيات المباشرة للمصمير
- من ٩ - ١٣ (٢) أريا : الفن والسيكولوجية الفردية (٤) دوريناك : نظرية
- في روح الموسيقى (٥) م. رابين : نظرية علم النفس العام جزء ثان من
- ٢٦٣ (٦) شرحه من ٢٦٩ (٧) شرحه من ٢٥٤ - ٢٦٤ (٨) شرحه من
- ٢٥٠ (٩) فاليري : الروح والرقص من ٥١ - ٥٢ (١٠) شرحه . انظر
- جزء ثالث من ٢٤٠ (١١) أعماله الكاملة . طبعة بلياد من ١٠٢٣ (١٢)
- ذكره كوتورييه : الفن والحرية الروحية من ٢٧ (١٣) هـ . ديلاكروا :
- سيكولوجية الفن (١٤) مدموازيل دي موبان : مقدمة (١٥) صورة
- دوريان جرائ . مقدمة (١٦) ألان : نظرية للفنون الجميلة من ١٨٨
- (١٧) شرحه من ١٧٥ (١٨) المصاييح السبعة لفن البناء من ١٤٥ (١٩)
- ب. دي كولومبييه : أجمل النصوص من كبار الفنانين من ١٤٠ (٢٠)
- تقابل للفنون من ٢١١ ملاحظة ٢ (٢١) كما هو الحال عند السيد ريتيه
- هوريج : حديث مع المرئي من ٩٠ وما يتلوها من ٢٩٠ وما يتلوها (٢٢)
- « عودة الزمن » مأخوذة من كتاب « في البحث عن الوقت . الضائع » (٢٣)
- السجينة . طبعة بلياد جزء ثالث من ٢٥٩ (٢٤) شرحه من ٣٧٧، ٣٧٨
- (٢٥) في ظل العذارى المزهريات . طبعة بلياد . جزء أول من ٥٥٣ (٢٦)
- السجينة . طبعة بلياد . جزء ثالث من ٢٥٦ - ٢٥٧ (٢٧) أعماله
- الأدبية . جزء أول من ٢٨٧ (٢٨) ملحق المذكرات . جزء ثالث من ٤٠٢ ،
- ٤٠٥ (٢٩) الفن الرومانتيكي . طبعة بلياد من ١٠٢٩ (٣٠) خطاب إلى
- بنجامان ريلي في نوفمبر ١٨١٧ (٣١) مراسلات جزء ثان من ٢٨٤ (٣٢)
- مذكرات ٢٧ فبراير ١٨٢٤ (٣٣) خطابات إلى شقيقه تيو ، خطاب
- ٤١٨ (٣٤) ما دامت هناك واقعية . طبعة بلياد من ٩٨٥ (٣٥) مقدمة
- لخيارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان . طبعة بلياد
- لخيارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان . طبعة بلياد
- بالقرب من بيت سوان . جزء أول . من ٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٢٥٢ (٣١) في
- ظل . جزء أول من ٥٥٠ (٤٠) « عودة الزمن جزء ثالث من ٧١٨ (٤١)
- شرح من ٩٠٠ (٤٢) شرحه من ٨٨٥ (٤٣) شرحه (٤٤) شرحه من ٨٨٩

(٤٥) شرحه من ٨٨٥ (٤٦) شرحه من ٨٨٢ (٤٧) شرحه من ٨٨١ (٤٨)
مقال مأخوذ من : تحية آل جاك ريفير في مجلة ن . ر . ف . (٤٩) أنظر
جزء ثالث من ٨٨٩ (٥٠) النهار والليل من ٢٧ (٥١) ج . هيرش
الكائن والشكل من ١٧ ، ١٨ (٥٢) مذكرات ٣ أكتوبر ١٨٤٩ (٥٣)
تقابل الفنون من ٢٧٠ (٥٤) شرحه ٢٥٣ (٥٥) شرحه من ٢٦٠ (٥٦)
شرح من ٢٦٣ (٥٧) شرحه من ٢٧٧ - ٢٧٨ (٥٨) بالقرب من بيت
سوان . طبعة بلباد جزء أول من ٢١٢ (٥٩) م . نيدونسيل : التدخل
الى علم الجمال من ٢٥ - ٢٦ (٦٠) م . نيلونسيل . شرحه من ٢٨
(٦١) شرحه من ٢١ ، ٢٣ ، ٢٤ (٦٢) فن التصوير والحقيقة من ٢٤
وما يتلوهما (٦٣) م . نيلونسيل شرحه من ٢١ (٦٤) شرحه من ٤٨
(٦٥) انظر فيما يخص هذا : جيلسون . شرحه والفصل الأول (٦٦)
م . نيدونسيل . شرحه من ٣٠ (٦٧) شرحه من ٢٩ ، ٣١ (٦٨) مذكرات
٢٦ أبريل ١٨٤٧ (٦٩) شرحه من ٢٣ (٧٠) جيلسون . شرحه من ١٤١
(٧١) انجر كما يحكى عن نفسه وكما يحكى عنه اصداؤه من ٤٤ (٧٢)
لائق : علم الجمال من ٥ (٧٣) اصوات السكون من ٢٧٦ ، ٢٧٩ (٧٤)
السيد كروتشه ضد هواية الموسيقى من ٢٠ - ٢١ (٧٥) خطاب الى
شارل كاموان في ٢٢ فبراير ١٩٠٣ (٧٦) نكره بورنيكل : المبدعون
والمقدس من ٦٣ (٧٧) فن التصوير والقلب والروح من ٢٠٩ (٧٨)
ميرليوك (٧٩) مقتطفات من مذكرات ب . كلى ومنحوتة على قبره (٨٠)
مذكرات عن فن التصوير من ٤٩ - ٦٢ وما يتلوهما (٨١) انظر فانسان
أفلاطون ونظرية الحب في مجلة دراسات عدد أبريل ١٩٥٤ (٨٢) ج .
بازين من ٦٤ (٨٣) أورباليوس من ١٠٤

فلسفة الفن :

(١) بحوث الى الطريقة في علم الجمال من ١١٣

(٢) شرحه من ١٤٤ ، ١٢٨ - ١٣١

(٣) شرحه من ١٣١ - ١٤٤

الفن والانسان :

- (١) انظر ص ١١٤ ٢) في ظل الفتيات المزهريات . جزء اول ص ٥٤٧ (٣) صور انبية . مقال عن كورنى وكذا « الاثنانيتا الجديدة » جزء ثالث ص ١٥ ٤) اصوات المسكون ص ٤١٧ ٥) صور انبية . جزء ثان ص ١١٥ ٦) ش . لالو : الفن بعيدا عن الحياة ص ٨ ٧) خطاب الى دور هاميل . جزء اول ص ١٦٢٨ (٨) مقدمة ساتيريكون (كتاب الحبيب ٩) عن جهر الضحك . الاعمال الكاملة . طبعة بلياد ص ٧٢٠ ١٠) كتابى ١١) في ظل ٠٠٠ طبعة بلياد جزء اول ص ٥٥٤-٥٥٥ (١٢) مالرو . شرحه ص ٤١٧ ١٣) مقدمة كتالوج معرض ب . م . ١٩٤١ ص ٥ مقدمة (١٤) منوعات جزء اول ص ٦٧ - ٦٨ ١٥) افكار ربيطة رخلافها . طبعة بلياد جزء ثان ص ٨٠١ (١٦) ضد سانت بيغ ص ١٣٦ (١٧) مرسية : الاستار الاولى الى صديقى ادوارد ب . (١٨) ١ . شنييه . مقتطفات من جمهورية الاسب (١٩) جرازيللا ٢٠) م . كاروج انقلاب السريالى ، في دراسات كرمليتية ، القلب ص ٢٧٨ (٢١) المقدمة الاولى لكتاب ورد عيد الميلاد (٢٢) ماسيميلانو . المهزلة الانسانية . طبعة بلياد جزء تاسع ص ٢٨١ (٢٣) مذكرات . جزء ثان ص ٢٠٧ - ٢٠٨ (٢٤) نكره بريمون : راسين وفاليري ص ١٢ - ١٤ (٢٥) انظر ص ٢٧٦ (٢٦) اعماله طبعة بلياد ص ١٠٣٨ - ١٠٣٩ (٢٧) ب . دى شلوزر نكره لالو . انظر ص ١٥٥ (٢٨) ه . ديلاكروا . سيكولوجية الفن (٢٩) ج . بريليه : علم الجمال والابداع الموسيقى ص ٧٢ (٣٠) مالرو . شرحه ص ٣٥١ (٣١) تقابل الفنون ص ١٤٩ (٣٢) جزء اول ص ٢٥ (٣٣) ١ . كاسانى : نظرية الفن للفن في فرنسا ص ٤٥٦ (٣٤) ١ . جيلسون : مدرسة الموجيات ص ٢٣٢ - ٢٤٢ (٣٥) شرحه ص ١١ - ٩٢ ، ١٥٦ ، ٢١٢ (٣٦) مراسلات . جزء ثالث ص ٣٨٦ (٣٧) شرحه جزء ثالث ص ٣٠٦ (٣٨) شرحه جزء ثان ص ٨٢ (٣٩) شرحه ص ١٠٠ جزء ثالث ص ٣٦٧ (٤١) مقدمة لاشعار الاولى (٤٢) انظر جزء ثالث ص ١٧٤ وجزء ثان ص ٣١٢ (٤٣) شرحه جزء ثالث ص ٢٢٧ - ٢٢٨ (٤٤) فيدو . نيرفيل جوتيه ص ٩٩ (٤٥) بارلى نورفيللى . مقدمة لكتاب عشيقه قديمة (٤٦) برلخير - الفن الرومانتيكى في اعماله الكاملة طبعة بلياد ص ١٠٢٢ (٤٧)

أنظر جزء ثالث من ٧١ وجزء ثان من ٧١ (٤٨) لماريتان : مسئولية الفنان . الفصل الأول (٤٩) أنظر جزء ثان من ٧٦ (٥٠) شرحه جزء ثالث ٢٧٠ (٥١) شرحه جزء ثالث من ٣٧٦ (٥٢) مذكرات سبتمبر ١٩٤٠ من ٨٣ (٥٣) أنظر جزء ثالث من ٣٣١ (٥٤) شرحه من ١٧٠ (٥٥) شرحه من ٣٤٢ (٥٦) شرحه من ٣٤٤ (٥٧) شرحه من ٨٠ (٥٨) ج . سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية من ٤٧ (٥٩) أنظر جزء ثالث من ٢٦٧ (٦٠) شرحه من ١٨٦ (٦١) ج . ريفير ور . فرنانديز النصع الأخلاقي والأدب من ٨٧ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٦ (٦٢) فرانسوا موريك ومشكلة القصص الكاثوليكي في مجلة فيجيل . الكراسية الثالثة ١٩٢٣ من ٩ الى ٨٢ (٦٣) فائدة الشعر من ١٣١ (٦٤) ج . ماريتان . أنظر الفصل الثاني (٦٥) منوعات جزء ثان من ٢٣٣ (٦٦) ل . لاندري الحساسية الموسيقية (٦٧) أنظر نهاية الفصل الثاني (٦٨) مسائر الشعر (٦٩) ويليام شكسبير من ٣٤٤ (٧٠) مقدمة لوكريس بيرجيا (٧١) مقدمة أعماله الكاملة ١٨٥١ (٧٢) مقدمة : لابن الطيبي (٧٣) لامتيه : هيكل فلسفة جزء رابع من ٢٧٣ (٧٤) نظرية الأسلوب في « فن الشعر » طبعة سيجرس من ٦٢٠ (٧٥) ج . بيكون : مالرو كما يرى نفسه من ٦٦ (٧٦) خطاب من السويد (٧٧) ملخص المصحف (٧٨) أنظر م . بيانزولا : المصورون والفلاحون (٧٩) توضيح (٨٠) هـ . - بيروشو : الفن الحديث خلال العالم من ١٦٤ - ١٧٨ (٨١) كيف تقرض الشعر في « فن الشعر » طبعة سيجرس من ٥٣٢ (٨٢) ب . ر . ريجامي : فن مقدس في القرن العشرين ؟ من ٢٤٠ (٨٣) شرحه من ٢٦٨ (٨٤) شرحه من ٢٦٨ (٨٥) ريجامي شرحه من ٢٥٧ (٨٦) الموسيقى والحياة الداخلية من ٢٣٨ ومايتلوما .

الفن والأخلاق :

- (١) كتك ، 'لنتي توجد عند ب . سيرتيلانج مثلا في « الفن والأخلاق »
- (٢) الفن والأخلاق في حديث المعركة . سلسلة أولى من ٦٩ - ٧٠ -
- ٩٧ (٣) شرحه من ٧٠ (٤) نظرية الفنون الجميلة من ٥٣ (٥) أنظر
- « تونيه في كتاب « كما عاشوا وكانوا » من ٩٢ ٦ (فكرة جامعة جزء
- تأنيص - ٨ ترجمة ديلاتر ٧) ج . جاكميه : الفن والأخلاق في مجلة

« كاثوليكية » جزء أول مجموعة ٨٧٦ (٨) القصة والطاقة الوطنية نداء
 إلى الجندي ص ٣٠٦ (٩) انظر ص ٧٧ - ١٠ : شرحه ص ٧٧ - ١٨ ٧٩ (١٨)
 منكرات ٧ مايو ١٨٢٤ (١٢) د' فون ميلنبراند : التقاء العزيمية ص
 ٨٥ - ١٢ ٨٩ (١٢) انظر شرحه ص ٩٢ ١٤ (١٤) شرحه ص ١٤ ١٥ (١٥) الشعرية
 جزء رابع ١٤٤٩ ب (١٦) حديث ثان عن شعر الماسي (١٧) عن
 الماسيا جزء ثان فصل ١٨ ٢٧ (١٨) الصياغة ١ - جزء ثامن ١٣٤١ ب وبا
 يتلوها ، ١٣٢٢ ب - تفسير ج - فاردي في مقدمة الشعر - مجموعة ج -
 يوابه ص ١٦ - ٢٠ - ١٩ (١٩) ٦٠٦ (١) ٢٠ (٢٠) نظرية الفنون الجميلة ص
 ٥١ - ٥٧ (٢١) شرحه ٤٠ - ٤٩ - ٦٠ ٢٢ (٢٢) عشرون درسا في الفنون
 الجملة ص ٣١ (٢٣) نظرية ٥٠ ص ٥٨ (٢٤) بدائيات علم الجمال
 ص ١٠٤ (٢٥) عشرون درسا ص ٢٨ - ٢٩ (٢٦) نظرية ٥٠٠ ص ٦٠
 (٢٧) بدائيات ٥٠ ص ٦٤ (٢٨) عشرون درسا ص ٤١ (٢٩) شرحه ص ٥٤
 (٣٠) نظرية ص ٤٥ (٣١) صلاة وشعر ص ١٨٧ - ١٨٩ (٣٢) ج - حاكمية
 المقال المذكور مجموعة ٨٧٢ (٣٣) شرحه - مجموعة ٨٧٤ (٣٤) شرحه
 انظر ص ٨٨ - ١٠٨ - ١٠٩ (٣٥) م - س - جيليه : تعليم القلب ص
 ١٦٥ (٣٦) مقدمة كلود جيه - (٣٧) م - كورتيه الفن والصحية الروحية
 ص ١٦٠ (٣٨) ج - ماريان : تسع دروس عن المعلومات الأولى في فلسفة
 الأخلاق ص ٦٦ ، ٧٠ (٣٩) ج - ماريان : مسئولية الفنان - فصل ثان
 (٤٠) مراسلات - جزء رابع ٢٣٠ (٤١) أ - كاساني : نظرية الفن للفن
 في فرنسا ص ٢٥٨ (٤٢) ج - حاكمية - المثال المذكور - ٨٧٣ - ٨٧٥ -
 (٤٣) انظر فصل ثالث - (٤٤) ج - حاكمية المثال المذكور ٨٧٢ - ٨٧٦
 (٤٥) السجينة - طبعة بليارد جزء ثالث ص ٣٦٤ -

الفن والخيالية :

(١) مقتطفات ص ٥٨ - (٢) تخطيطات - كتاب أداة روحية : (٣)
 الخيالات الداخلية في طبيعة سيجرس - فن الشعر ص ٣٩٨ - (٤) منكرات
 خاصة جزء اول ص ٢٦٩ - (٥) بيان السريالية ص ٨٩ (٦) الخطوات
 الضائعة ص ١٩٧ - ١٩٨ - (٧) الاواني المستطرقة - (٨) بيان -
 ص ٣٥ - (٩) ب - ريفردي : القفاز الجلدي ص ١٣ - ٢٩ - (١٠)
 الفكرة والمتحرك ص ٢٩٥ - (١١) شرحه ص ١٦٥ - (١٢) التطور
 الابداعي ص ١٦٦ (١٣) السادة والذكرة ص ٢٥٥ (١٤) شرحه
 ص ٢٣٢ - (١٥) شرحه ص ٢٠٣ - (١٦) الفكرة والمتحرك ص ٢٥ -
 ٣٦ (١٧) شرحه ص ١٦٨ (١٨) شرحه ص ١٧٠ (١٩) الضحك

- ص ١٦١ . (٢٠) الفكرة والمتحرك ص ١٧٢ . (٢١) شرحه ص ١٧١ .
 ١٧٤ . (٢٢) الضحك ص ١٥٨ . (٢٣) شرحه ص ١٥٦ - ١٦٦ .
 (٢٤) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٢٥) شرحه ص ٢١٠ . (٢٦) شرحه
 ص ٢٩٤ . (٢٧) شرحه ص ١٠٨ - ١٠٩ . (٢٨) شرحه ص ٢٠٥ .
 (٢٩) شرحه ص ١٥٨ . (٣٠) المعطيات المباشرة ص ١٢ (٣١) المنبعان
 ص ٤٠ . (٣٢) شرحه ص ٤٢ . (٣٣) شرحه ص ٤٣ - ٤٤ . (٣٤)
 شرحه ص ٢٧٠ - ٢٧١ . (٣٥) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٣٦)
 المعطيات المباشرة ص ١٠٠ . (٣٧) المنبعان ص ٢٧٢ . (٣٨) اصوات
 السكون ص ١١٤ . (٣٩) ١ . وج . برانكور : الاعمال والاضواء ص
 ١٢٣ . (٤٠) بحث في الطريقة في علم الجمال ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .
 (٤١) شرحه ص ٢٨ - ٣٩ . (٤٢) انظر شرحه ص ١١٦ . (٤٣) شرحه
 ص ٢٧٨ . (٤٤) شرحه ص ١١٦ . (٤٥) مالرو : ساتيرن ص ٨٣ .
 (٤٦) اصوات السكون ص ٦٤٦ . (٤٧) برانكور . شرحه ص ٤٨ .
 (٤٨) انظر شرحه ص ٢١ . (٤٩) شرحه ص ١٤٤ - ١٤٥ . (٥٠)
 سيكولوجية الفن ص ١٣٢ . (٥١) شرحه ص ١٥٦ . (٥٢) شرحه ص
 ٨٠ - ٨١ . (٥٣) ر . بايبر انظر شرحه ص ٩٧ . (٥٤) شرحه ص
 ٨٠ . (٥٥) شرحه ص ٦٣ . (٥٦) شرحه ص ٦٤ . (٥٧) شرحه
 ص ٦٥ . (٥٨) شرحه ٦٨ . (٥٩) شرحه ص ٦٦ . (٦٠) شرحه ص
 ٦٩ . (٦١) شرحه ص ٣٥ . (٦٢) شرحه ص ٢٢ ، ٣٤ . (٦٣)
 شرحه ص ٣٦ . (٦٤) شرحه ص ٣٤ - ٥٥ . (٦٥) شرحه ص ٥٦ .
 (٦٦) اصوات السكون ص ٢٧٢ . (٦٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .
 (٦٨) الفكرة والمتحرك ص ٢٠٦ - ٢١٠ . (٦٩) ر . بايبر انظر شرحه
 ص ٢٥ . (٧٠) شرحه ص ٢٣ - ٢٤ . (٧١) شرحه ص ٩٧ - ٩٨ .
 (٧٢) الضحك ص ١٥٣ . (٧٣) ر . بايبر انظر شرحه ص ١٠٠ الى ١٥٠ .
 (٧٤) شرحه ص ١٠١ - ١٠٦ . (٧٥) شرحه ص ٢٨ و ٤٢ .
 (٧٦) شرحه ص ٢٨ . (٧٧) انظر شرحه ١٣١ - ١٣٢ . (٧٨) انظر
 شرحه ص ٣٨ . (٧٩) برانكو - انظر شرحه ص ٤٨ . (٨٠) الفكر
 والمتحرك ص ١٥٢ . (٨١) خطاب الى هونديج في ١٠ تيوبه :
 البرجسونية جزء ثان ص ٥٩ . (٨٢) انظر شرحه ص ٣٦ - ٣٠ .
 (٨٣) الفكرة والمتحرك ص ١٧١ . (٨٤) شرحه ص ١٣٠ - ١٣١ . (٨٥)
 برانكو : انظر شرحه ص ١١١ . (٨٦) شرحه ص ١١٣ . (٨٧) شرحه

- ص ١١٤ - ١١٥ (٨٨) شرحه ص ١١٨ . (٨٩) ر . بايير . انظر
ص ٤٧ (٩٠) مواقف وآراء جزء اول ص ١٦٥ (٩١) انظر -
شرحه ص ١١٣ . (٩٢) شرحه ص ٢٣ . (٩٣) شرحه ص ٢٧ .
(٩٤) شرحه ص ٢٩ . (٩٥) شرحه ص ٢٤ - ٢٥ . (٩٦) شرحه ص
٩٩ . (٩٧) شرحه ص ١٨ - ١٩ . (٩٨) عودة الزمن . طبعة بلياد
جزء ثالث ص ٥٨ (٩٩) برانكو . شرحه ص ٥٨ (١٠٠) انظر
شرحه ص ٢٧٨ . (١٠١) شرحه ص ٤١٤ . (١٠٢) شرحه ص ٢٣٣ .
(١٠٣) شرحه ص ٣٣٧ . (١٠٤) برانكو انظر شرحه ص ١٧٠ .
(١٠٥) شرحه ص ١٧٣ . (١٠٦) شرحه ص ١٦٢ - ١٦٤ . (١٠٧)
ر . بايير . انظر شرحه ص ٤٣ . (١٠٨) برانكو . انظر ص ٤٩ - ٥٠ .
(١٠٩) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٢٤٣ . (١١٠) ج .
ماريتان : سبب واسباب ص ٣٧ - ٣٨ . (١١١) الوعي الابداعي في
الفن والشعر ص ١٦٨ . ذكره ج . برازولا في مجلة «بحوث ومناسبات»
كراسة رقم ١٩ ص ٧٤ (١١٢) هـ . فأن ليه . العصر الجديد ص ٧٤ ..
٧٥ (١١٣) القفاز الجلدى ص ٤٤ - ٤٩ . (١١٤) ا . برنارد .
اغسطس ١٨٨٩ (١١٥) ردا على ج . كوكسو ص ٢٥ (١١٦) سبب
واسباب ص ٣٧ . (١١٧) ر . فيشير : النظر والشكل ص ٢١ . (١١٨)
هـ . ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٥٠ - ٦٦ . (١١٩) ج . ماريتان :
سبب واسباب ٣٦ - ٣٧ . (١٢٠) الوعي الابداعي ص ١٢٤ و ١٢٧ .
(١٢١) ذكره ا . بيجان : الروح النوماتيكية والحكم . جزء ثان ص
١١٣ . (١٢٢) الفن الفلسفي . اعماله الكاملة طبعة بلياد ص ٩١٨ .
(١٢٣) احزان باريس . طبعة بلياد ص ٢٨٨ . (١٢٤) فيكتور هوجو ،
طبعة بلياد ص ١٠٧٧ - ١٠٧٨ . (١٢٥) في فن الشعر طبعة سيجرس
ص ٤١٣ - ٤١٤ . (١٢٦) ب . ريفردي . انظر شرحه ص ٥٠٠ .
(١٢٧) ف . ج . لوركا : بمناسبة جوتجورا ، طبعة سيجرس ص ٥٥٢ -
٥٥٤ (١٢٨) ج . كوكسو : سر المهنة . طبعة سيجرس ص ٤٨٢ .
(١٢٩) ج . سيجوند : علم جمال المواطن ص ٦٥ . (١٣٠) تيوفيل
جوتييه . طبعة بلياد ص ٨٠٢ . (١٣١) ر . بيرنو : الفن المقدس عدد
يناير ١٩٥٠ ص ١٤ . (١٣٢) القفاز الجلدى ص ٤٨ . (١٣٣) في ا .
بيجان . شرحه جزء ثان ص ٩١ . (١٣٤) تيودور دي بانفيل . طبعة
بلياد ص ١١٠٥ . (١٣٥) للروح الجديدة والشعراء . طبعة سيجرس

- ٤٢٨ • ١٣٦) انظر شرحه في طبعة سيجرس ص ٤٨٩ • ١٣٧) م.
ريمون : من بولنير الى السريالية ص ٣٥٨ (١٣٨) عند التفكير في
فن الشعر (ميلاد طبعة سيجرس ص ٦٣٣ (١٣٩) انظر شرحه ص ٤٤٨ •
١٤٠) ج • ماريثان سبب واسباب ص ٢٨ •

الفن والمدين :

- ١) تطور الالهة • جزء اول ص ١ (٢) أصوات السكون ص ٥٩٣ •
(٣) التطور ص ٣ (٤) شرحه ص ١٦ - ١٨ (٥) شرحه ص ٧ (٦) شرحه
ص ٩ (٧) المتحف الخيالي لفن النحت العالمي • نقوش بارزة في الكهوف
المقدسة ص ٤١ (٨) التطور ص ٦ (٩) شرحه ص ٤٧ (١٠) أصوات
السكون شرحه ص ١٥١ • ١١) شرحه ص ١٨٤ • ١٢) التطور ص
٥١ • ١٣) شرحه ص ٤٤ • ١٤) شرحه ص ٨١ - ٨٢ • ١٥)
أصوات • • • ص ٧٣ • ١٦) شرحه ص ٧٤ • ١٧) التطور • • •
ص ٥٨ • ١٨) شرحه ص ٥٧ • ١٩) شرحه ص ٥٩ • ٢٠) شرحه
ص ٥٣ • ٢١) شرحه ص ٥٧ • ٢٢) شرحه ص ٥٦ • ٢٣) شرحه
ص ٨٧ • ٢٤) شرحه ص ٩٠ • ٢٥) شرحه ص ٩١ • ٢٦) شرحه
ص ٩٢ • ٢٧) شرحه ص ٩٥ • ٢٨) شرحه ص ١٠٦ • ٢٩) أصوات
ص ١٧٢ • ٣٠) شرحه ص ٤٩٦ • ٣١) شرحه ص ٢٠٦ • ٣٢)
شرحه ص ١٤٤ (٣٣) شرحه ص ١٠٤ (٣٤) شرحه ص ١٥٠ ، ١٥٣ ،
٢٣٩ (٣٥) شرحه ص ١٤٩ (٣٦) شرحه ص ٢٢١ (٣٧) شرحه ص ٢٣٠
(٣٨) شرحه ص ٢٤٢ (٣٩) شرحه ص ٢١٨ (٤٠) شرحه ص ٢١٩ ، ٤١٠
شرح ص ٢١٥ (٤٢) شرحه ص ٢٣٩ (٤٣) شرحه ص ٧٨ (٤٤) شرحه ص
٢٧٦ (٤٥) شرحه ص ٢١٩ (٤٦) شرحه ص ٥٢٣ (٤٧) شرحه ص ٦٠ ،
٤٦١ • (٤٨) شرحه ص ٤٩٤ • (٤٩) شرحه ص ٥٩٠ • (٥٠) شرحه
ص ٥٤٠ • ٥١) شرحه ص ٥٣٦ • ٥٢) شرحه ص ٤٩٨ • ٥٣)
شرح ص ٥٣٨ • ٥٤) شرحه ص ٥٣٦ • ٥٥) شرحه ص ٣٥٧ •
٥٦) شرحه ص ٥٩٨ • ٥٧) شرحه ص ٦٣٨ • ٥٨) شرحه ص ٥٦٨ •
٥٩) شرحه ص ٥٤٦ • ٦٠) شرحه ص ٥٨٨ • ٦١) شرحه ص ٦٢٨ •
(٦٣) شرحه ص ٦٣٧ ، ٥٨٨ • (٦٣) شرحه ص ٦٤٠ • (٦٤) شرحه
ص ٦٢١ (٦٥) شرحه ص ٦٣٩ - ٦٤٠ (٦٦) ج • لوتريت : المتحف

- الذي لا يتصور . جزء اول من ٧٨ - ٧٩ . ٦٧) أصوات ٠٠ من ٤٩٦
(٦٨) التطور ٠٠ من ٥٠ . ٦٩) شرحه من ٦٤ ، ٧٨ ، ٨٠ . ٧٠)
شرحه من ٨١ . ٧١) المتحف الخيالي وفن النحت العالي - ألعلم
المسيحي من ٤٨ ، ٥٧ ، ٧٩ . ٧٢) شرحه من ٧٦ - ٧٧ . ٧٣)
تبعا لشارل موللر : أدب القرن العشرين والمسيحية جزء ثالث : أمل
الناس من ١٢٥ - ١٢٨ . ٧٤) العالم المسيحي من ٧٩ . ٧٥)
شرحه من ٥٥ . ٧٦) شرحه من ٧٩ . ٧٧) ر . أوتو : للقدس من ٤٧
٧٨) شرحه من ٥٧ - ٥٨ . ٧٩) شرحه من ٣٠٨ . ٨٠) أصوات
من ٢٢١ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ . ٨١) شرحه من ٣٣٩ . ٨٢) تطور ٠٠
من ٩ ، ١٣ . ٨٣) ج . مونيرو : الشعر الحديث والقدس من ١٢٨ .
(٨٤) هذا التعبير مأخوذ من جان فال (٨٥) ج . باتاي : مجلة كريتيك
والنقد عدد ٤٥ من ١٣٩ . ٨٦) ج . مونيرو : شرحه من ١٤٤ .
(٨٧) ج . باتاي : المقال المذكور . ٨٨) ج . مونيرو : شرحه من ٤٤
(٨٩) أصوات من ٥٣٩ . ٩٠) شرحه من ٥٩٩ . ٩١) شرحه من
٣٣٢ . ٩٢) ج . مونيرو شرحه من ٥٣ . ٩٣) أصوات من ٥٢٨ .
٩٤) شرحه من ٥٩٨ . ٩٥) شرحه من ٥٩١ . ٩٦) تطور من ٣٤ .
٩٧) أصوات من ٥٩٥ . ٩٨) شرحه من ٥٩٩ . ٩٩) شرحه من
٤٧٩ . ١٠٠) اصل ٠٠٠ من ٢٣١ . ١٠١) أصوات ٠٠ من ٥٢٣ .
١٠٢) ل . دي جراند فيرون . نكره . ه . بريمون الصلاة . والشعر من
٩٣ . ١٠٣) ج . جرو : روح يسوع وماري من ٢١٥ . ١٠٤) نصوح
مذكورة ومشروحة بمعرفة بريمون . شرحه من ١١٢ - ١٢٤ . ١٠٥)
مذكرات ٧ أبريل ١٨٩٧ . ١٠٦) شرحه . ١٠٧) الشاع
ترجمة م . بيتز . ١٠٨) مذكرات ١٠ أكتوبر ١٩٠٢ . ١٠٩) غن الفن
واساتفته . ١١٠) مذكرات ١٨ أبريل ١٩١٥ . ١١١) ذكريات الاميرة
دي تورن وتاكسيس . نكرها ر . دي ريفيل : التجربة الشعرية من
١٠٩ - ١١٥ . ١١٢) خطاب العالم . ١١٣) منوعات جزء خامس
من ١٢١ (١١٤) احاديث مع ايكرمان ٢٣ أكتوبر ١٨٢٨ و٢٤ مارس
١٨٢٩ و٢ مارس ١٨٣١ . شرح ف . انجيلوز : جوته من ٢٧٧ - ٢٧٨
و . جيلسون . شرحه من ٢٠٩ - ٢١٠ . ١١٥) نكره . ه . بيلاكروا في

سيكولوجية الفن من ١٩٠ ملاحظة (١) . ١١٦) ذكره جيلسون . شرحه
 من ٢٥١ - ٢٥٢ (١١٧) ذكره ب. ريجامى : (فن مقدس في القرن
 العشرين) من ٢٢٢ . ١١٨) . ا. جيلسون شرحه من ٢٢١ . ١١٩)
 شرحه من ٣٧ - ٣٨ . ١٢٠) . كانزونيير . قصيدة ١٠ (١٢١) مرثية
 مارييلاند . ١٢٢) خطاب الى مدام ساباتييه في ١٨ أغسطس ١٨٥٧
 (١٢٣) خطاب الى انسيل في ١٨ فبراير ١٨٦٦ . ١٢٤) شرح لقصيدة
 اعماله الكاملة . طبعة بلياد من ١٣٧٨ . ١٢٥) . ا. جيلسون : شرحه
 من ٢٦٦ - ٢٦٧ (١٢٦) ج. برنانوز ، خطاب الى فريدريك لوفيفر :
 عدد الذهب/نكريات عدد ٢ من ٣٨٥ - ٣٨٧ (١٢٧) السجينة . طبعة
 بلياد جزء ثالث من ١٨٧ - ١٨٨ (١٢٨) بالقرب من بيت بروست .
 ١٢٩) ج. ماريان : حدود الشعر من ١٨٣ (١٣٠) ه. ريمون :
 صلاة وشعر من ١٧٠ (١٣١) ج. مونشانان : من علم الجمال الى
 التصرف من ٢٠ (١٣٢) شرحه من ٢٥ (١٣٣) م. ا. كوترييه الفن
 والحرية الروحية من ١٤٥ (١٣٤) كوترييه . شرحه من ٢٥ (١٣٥)
 منكرات ٨ فبراير ١٩٢٧ (١٣٦) عند مدخل الصراط من ٢٥١ (١٣٧)
 عشرون قصيدة لميكل انجلو . ترجمة ماري دورمو من ٢٩ مقدمة
 (١٣٨) مدرسة الجاهلية في اعمال الكاملة طبعة بلياد من ٩٧٢ (١٣٩)
 عنوان مجموعة من الاعمال عن فن التصوير : انصاف الالهة (١٤٠)
 ملاحظة اضيفت الى : بحث عن نرسييس (١٤١) الفن الرومانتيكى .
 طبعة بلياد من ١١٠٧ (١٤٢) خطاب الى ف. مورياك مذكور في
 ه. الله ومامون ، (١٤٢) امتقان من ٦٥ - ٦٦ (١٤٤) ه. ريمون .
 شرحه من ٢٢١ (١٤٥) م. ا. كوترييه . شرحه من ١٧ - ١٨ (١٤٦)
 سوما كونترا جنسس (١٤٧) شرحه من ١٧ مقدمة (١٤٨) خطاب الى
 شارل كاموان . مراسلات من ٢٥٣ (١٤٩) نظريات جديدة من ١٧٨
 (١٥٠) تدهور الفن المقدس فصل اول (١٥١) عن عودية الانسان وحرية

- ص ٢٦٩ - ٢٧٠ (١٥٢) ج. مونشمانان : من علم الجمال الى التصوف
 ص ١٥ (١٥٢) مسئولية الفنان : فصل أول (١٥٤) في « دراسات »
 فبراير ١٩٥٥ ص ١٦١ . (١٥٥) السعادة في الايمان . تأملات ص ٨٢ .
 (١٥٦) القفاز الجلدی ص ٦٢ . (١٥٧) م. كوترييه . شرحه ص ٣٤ .
 (١٥٨) القصة ص ٨٠ . (١٥٩) مذكرات جزء رابع ص ٢٦٦ . (١٦٠)
 هذه الفقرة والتي تتلوهها مستوحيتان حتى في تعبيراتها من ماريتان .
 شرحه فصل رابع (١٦١) في «صفحات» ص ١١٨ (١٦٢) ج. ماريتان :
 حدود الشعر ص ١١٠ . (١٦٣) ذكره أ. دي لاروشفكو : ليون بول
 فارغ .

هذا الكتاب

الجمال سر النون وبسمة الحياة وأثرمة الدنيا
بغيره تصبح الحياة تافهة لا تستحق أن تعاش • أضواءه يسبح الفن
وتحصيا العبقريّة ويجد المجتمع متعته وهناءه •

يحدثك هذا الكتاب عن سيكولوجية الفن وأثره في الفرد والمجتمع
ثم يتكلم عن صلته بالفن والإلهام والشعور واللاشعور وهو
يعرض للعبقرية فيدافع عنها وينفي ما يقال في شأنها من أنها جنون ثم
يتكلم عن الإبداعية والحياة الجنسية •

والكتاب يتكلم عن قانون العمل وعن المادة والصورة • ثم يتكلم
عن علم ظاهرات الفن فيتناول التصوير والصبيغة والمذاهب والتأمل في
الأصاال النية والشعر والذكاء والشعر الخالص والموسيقى* اللفظية
والسحر الإيحائي انه الجمال في شتى صوره ومختلف مياديته •
لا ينسى أن يعرض لك فلسفة الفن وصلتها بالإنسان وأمثافيزيقا وصلة
الفن والدين •

انه الفن والجمال

انه كتاب لايد أن يقرأ •

